CULTURA DEL PROYECTO (V)

Conversaciones con

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA





CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-19

CULTURA DEL PROYECTO (V)

Conversaciones con

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

Edición:
PEDRO TOMÁS ORTIZ
NIMA HAGHIGHATPOUR

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-19

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
19 Ordinal de cuaderno (del autor)

Cultura del proyecto (V)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 206.01 / 5-34-19
ISBN-13: 978-84-9728-179-9 (obra completa)
ISBN-10: 84-9728-179-9 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-184-3
ISBN-10: 84-9728-184-5
Depósito Legal: M-50912-2005

INDICE:

Lector, si tienes prisa, perfectamente puedes saltarte este prólogo que es en su mayor parte un magro refrito a partir de ideas y de frases -recogidas muchas veces literalmente- que este volumen contiene.

Introducción a la cultura del proyecto arquitectónico

La arquitectura encuentra su razón de ser en cuanto vehículo de comunicación cultural del espacio que habita el hombre. La arquitectura como ejercicio constituye hoy, en nuestro país, un acción técnica conjetural según la cual proponemos modelos comunicables de lugares (generalmente edificios) junto a sus procedimientos de construcción para, luego, controlar el proceso material para su realización.

Proyectar arquitectura es algo que puede ser aprendido. Enseñanza y aprendizaje del proyecto de arquitectura como síntesis de todas las demás materias estudiadas y proyecto como acumulación de pensamientos arquitectónicos parciales a la búsqueda de un entendimiento arquitectónico global.

La iniciación del proyecto pasaba en su solución histórica por el taller donde se vivía, junto al maestro, en un clima apropiado al proceso; toda vez que el proceso proyectual es imitable a partir de la contemplación de las operaciones gráficas y críticas que realiza el maestro, sin necesidad de palabras, sin desarrollo verbal alguno. Las edificaciones están tipificadas y el maestro lo que hace es trabajar sobre el tipo, cuyo paradigma se conoce bien, en un intento de perfeccionarlo. Hay libros que transmiten los modelos y a los que se incorporan las nuevas creaciones. Se configura un ámbito de nociones y conceptos ampliamente asumidos: la variabilidad de los modos de proyectar y de los modelos de proyecto es, si no escasa, limitada.

Hoy éste se nos antoja un modelo imposible. Hoy la generalización es mucho más difícil: asistimos a una evolución de los tipos arquitectónicos que invalida la ordenación de los espacios tal como se concebían y comprendían tradicionalmente, y no son pocos los proyectos que carecen de antecedentes tipológicos asentados; los conocimientos son más vastos, más complejas y diversificadas las técnicas que, si bien homogeinizan las formas que construyen la arquitectura, las libera de toda dependencia figurativa de la tradición.

Vivimos en un ambiente cultural al que no podemos dar la espalda, y el primer lugar en el que ahora se aprende a proyectar, en el que se transmite la arquitectura como experiencia cognoscitiva ordenada es, en nuestro país, la Escuela de Arquitectura. Esta constituye ya, en sí misma, un primer ambiente, una primera cultura, que nos envuelve y penetra sin que podamos evitar sus determinaciones que pasan a nosotros como por contagio. En una formación por la que se generan formas cultural y socialmente compartidas, por la que se enseña a fabricarse un criterio en un sondeo contínuo de lo que nos va aconteciendo, una continua reflexión crítica sobre nuestra labor; favorecidas, cuando se da, por un clima de participación, por la aptitud de sus instalaciones, por la actitud de sus individuos -su inquietud y su participación activas-, por el intercambio de conceptos y experiencias, y por la transmisión de unos a otros de unos valores siempre contrarios a la incomunicación; a los comportamientos de grupos aislados; al hermetismo; a la falta de explicación; al interlocutor sin pasión, sin pulsión y sin interés. La responsabilidad de establecer un clima intelectual de discusión crítica y rigurosa del proyecto de arquitectura corresponde, en esencia, a las escuela de Arquitectura y a las ediciones gráfico-literarias.

Resulta que en las escuelas de arquitectura se habla de arquitectura regularmente, pero no del proyecto.

La Arquitectura contiene en sí la múltiple e inabarcable polisemia de la poética cuyo paradigma es el poema (Antonio Miranda), que crea una multiplicidad de relaciones sólo algunas de las cuales permanecen visibles; de manera que todas se encadenan en una trabazón coherente de decisiones de proyecto muy difícilmente reproducible. Los primeros trazos que dibujamos son la expresión simbólica de un sentimiento de cómo y qué es lo que queremos que nuestra arquitectura sea, y este esquema simbólico tiene infinitas posibilidades formales según las cadenas de relaciones que seamos capaces de ensayar.

Lo esencial de la arquitectura, desde esta óptica, es que no está definida previamente, que no posee un original con el cual ser comparado; que la solución o, mejor aún, el espacio de las posibles soluciones respuesta a los grupos de hipótesis ensayados, ilumina el problema; y no posees razón alguna para que la solución sea de una forma u otra: hasta que no tienes una solución no tienes el problema; De modo que en la proyectación arquitectónica debe darse un primer momento inventivo de gran intensidad y un segundo momento en el que se justifique. El pensar la arquitectura aparece así como exponente del pensar poético: fabrica una realidad y al tiempo siguiente la describe.

Ahora bien, si el proyecto de arquitectura consiste básicamente en producir imágenes arquitectónicas, su concreción ha de estar basada en operaciones específicas capaces, por su parte, de controlar la propia imaginación; de entre estas operaciones, la primordial es, en mi opinión, el dibujo. Además, en el sentido que participa de las propiedades de las imágenes, sirve como instrumento modulador de las mismas al concretarlas gráficamente, con su consiguiente retroalimentación: incorpora imágenes nuevas al acervo imaginario genérico. Así el dibujo se convierte en la técnica que le es propia a la ideación arquitectónica, de manera que el proyecto de arquitectura podríamos resumirlo, aún a riesgo de simplificar, en un proceso de dibujo modulado por consideraciones y criterios arquitectónicos concretos. El dibujo es la gran apoyatura del proyecto: a medida que éste se dibuja el propio dibujo te va sugiriendo nuevas ideas que no estaban en nuestra mente en un principio. Proyectar vendría a ser entonces interpretar a través del dibujo cada manifestación imaginaria, a la luz de nuestros criterios arquitectónicos, comprobando su correspondencia o discrepancia para introducir las oportunas correcciones, en una labor de paulatinos tanteos que podríamos llamar con Javier Seguí "operaciones proyectuales" u operaciones de proyecto. Estas operaciones proyectuales componen un sistema de recurrencias en que se va definiendo conceptualmente el ámbito del proyecto conforme se explicitan las respuestas formales a los planteamientos (hipótesis) de partida.

El dibujo por su relación tanto con la figuralidad representativa como con la esquematicidad activa, vincula imágenes con objetos, constituyéndose en el vínculo por excelencia entre las representaciones mentales (imágenes) y la objetualización gráfica (Javier Seguí). El dibujo se constituye así es el medio proyectual por antonomasia. Lo cual explica nuestro actual interés por el proyecto.

Cuando se habla comúnmente de ideas en arquitectura generalmente lo que hace es reproducir arquetipos, cosas absolutamente tipificadas que parece que tienen un significado porque culturalmente lo sostienen. Pero la arquitectura no vive de ideas en el sentido de preexistencias imaginarias, ni vive de impresiones. El entendimiento de la arquitectura como fenómeno enganchado a la imaginación es algo que queda por desarrollar. La naturaleza activa y anticipativa de todo proyecto supone la colaboración de la imaginación entendida como el funcionamiento mismo de la mente en tanto que configuradora de representaciones, esquemas y actitudes capaces de prefigurar situaciones novedosas y de movilizar la voluntad para alcanzarlas. Lo que está funcionando en el momento de crear, en el proceso de elucidar, no tiene una descripción lógica, tiene una descripción de imágenes e ideas. Y los arquitectos cuando trabajamos operamos siempre con imágenes y reconocemos una forma cualquiera una vez la hemos manipulado, de manera que las ideas no se pueden manejar sino como reflexión marcha atrás (esto ya lo hemos visto), de segundo orden, encima de una práctica, de una experiencia y de una reflexión sobre lo que se produce a nuestro alrededor. La arquitectura es, primero, un problema imaginario (un problema de aproximaciones sucesivas), de hacer, no de pensar (ya hemos visto que se resuelve haciendo como en las poéticas y en las actividades prácticas) y para poder desarrollarlo cada persona debe estar motivada (positiva o negativamente) y conmovida imaginariamente, y ser capaz de manejar con facilidad imágenes de diversas procedencias y tipos.

¿Cómo se hacen los proyectos ? Con proyectos (Francisco Alonso). Las ideas se transportan de unos proyectos a otros de manera que se crea a partir de lo que ya se conoce: los modelos ya creados suponen un recurso básico para la proyectación. La arquitectura se alimenta de un mundo personal de referencias e imágenes (imágenes entendidas como reminiscencias de las impresiones recibidas de forma, movimiento y sonido a través de nuestros sentidos que se alojan en nuestra memoria). Pero una imagen poco definida, no una forma concretísima, una especie de sensación de cómo deben ser las cosas (los desencadenantes arquitectónicos pueden ser existencialmente específicos pero siempre son ambiguos, imprecisos y hasta contradictorios). Esa imagen la tenemos obtenida por nuestra cultura concreta. Sin imágenes efectivamente aprehendidas que actúen como referencias y desencadenantes es imposible avivar el deseo de transformar nuestra condición con sentido.

De modo que intentamos trasladar a nuestro problema situaciones que conocemos -que tienen que ver con el tema o no, puede surgir una situación ajena a el- y que creemos que son adaptables al mismo. Debemos haber visto muchas cosas para que se nos ocurran muchas cosas, lo único que hace la imaginación es transformar (mediante bisociaciones) *inputs* existentes, referencias que surgen en el camino entre que se inicia el proceso y que surgen las imágenes, situaciones concretas que nos han impactado en cierto momento y que queremos recuperar e incorporarlas en un convocar todo el imaginario y desplegarlo. Cuando este ejercicio se realiza muchas veces llega un momento en que la facilidad de imaginar es muy fuerte, la capacidad para evocar imágenes es cada vez mayor, la imaginación es como un músculo (porque la memoria también se le asemeja).

Aún aceptada la imposibilidad de describir cómo funciona exactamente la imaginación -como no sea a un nivel fenomenológico-, creemos posible estudiar qué referencias, qué imágenes o qué provocaciones imaginarias están detrás de cada solución de la arquitectura. De ahí se podría llegar a clasificar la arquitectura por radicales imaginarios, por familias imaginarias, se podría fabricar lo que, con Ignacio Gómez de Liaño, denominaríamos una "anatomía de la imaginación arquitectónica". Clasificar la

arquitectura por familias imaginarias, por formas de imaginar y de proceder, por modos de operar. Al final, esto crearía escuela: una escuela puede consistir en una actitud imaginaria muy fuerte.

Una teoría del proyecto arquitectónico estaría íntimamente relacionada con el proceso mental del individuo que afronta la necesidad de proyectar algo. Pero teorizar sobre el proyecto es tratar de cómo se proyecta, no desde la particularidad sino generalizando. Hay que conseguir que cuando hablemos de arquitectura no hablemos de biografías o de tipologías o de historia, sino que se hable de crítica de la arquitectura. En literatura hay crítica porque hay poéticas, sin embargo, no hay crítica arquitectónica porque el proyecto -que es el hacer mismo de la arquitectura- no está siquiera verbalizado. El proyecto de arquitectura es un hacer difícil y, por ende, lo es la crítica de arquitectura, sobre todo, para nosotros los arquitectos, que nos expresamos con dificultad verbal en el ámbito del proyecto, pero tan siquiera parece que exista un esfuerzo por hacerse entender. Además, no todas las palabras sirven para decir las cosas que a uno le interesan, precisamos una terminología rigurosa y sencilla para hablar del proyecto que nos haga ser entendidos por la gente ajena a nuestra labor; cualquier palabra no sirve y dar con la adecuada exige un esfuerzo. Habría que probar denominaciones y descripciones tentativas, hasta encontrar las que tuvieran la virtud de ser simples, genéricas, precisas y consensuables en virtud de su capacidad de concisión y de evocación (J. Seguí). Debe haber una temperatura colectiva apropiada al intercambio de conceptos para tratar este tema; podremos entonces hablar de cultura del proyecto.

Pero si bien una metodología puede incluir una meditación teórica previa hay que entender que no es una teoría traducible a un proceder (la teoría no sirve para hacer). No parece posible meter al proyecto en la estructura lógica de una metodología: la acción no cabe en un método. Lo cual precisa el entendimiento de la metodología no como ámbito cerrado sino como aproximaciones sucesivas al proyectar. Lo fundamental es entender que no existe una única metodología sino que existen muchas metodologías, que cada método es infinitos métodos.

No parece hoy abordable elucidar un método global para el proyecto de arquitectura ni para su enseñanza, un sistema teórico cerrado. Sin embargo, se nos hace necesaria una reflexión en torno a la proyectación, por parcial que ésta pueda parecer, en el intento de describir sus procesos de una forma sencilla y comunicable; de manera que de ella se puedan derivar procederes, vocabularios, conceptos en suma, que permitan establecer un diálogo continuado con quienes estén interesados en sistematizar la proyectación. Reflexión en cuya base está la distinción entre proyecto de arquitectura como proceso, como suma de acciones operativas, y su resultado, los edificios, o lo que con ellos se quiera expresar. Una reflexión de este tipo, soportada sobre la propia experiencia, puede constituir un principio de teoría.

Ahora bien, la transmisión de un oficio se resuelve mediante la transmisión del cómo hacer y para un arquitecto esto significa fundamentalmente cómo proyectar. Creemos que la proyectación sí posee ciertos caminos, ciertas pautas de comportamiento, ciertos modos de hacer, que es posible modificar mediante el propio conocimiento. Pensamos que alrededor de la actividad proyectual aparecen multitud de puntos comunes bajo los que se decantan una serie de convenciones que a los arquitectos nos cuesta muchísimo especificar pero que tienen mucho que ver con lo que podría entenderse como una aproximación definitoria al fenómeno del proyecto. Hay situaciones que se repiten en los proyectos y hay problemas asumidos cuando acumulas mucha práctica. En el proyecto, como en cualquier creación, hay una serie de situaciones inevitables, de referencias fijas que sirven como comprobaciones cuando proyectas; no podemos hablar de metodología, sino de procedimientos que pasan por situaciones inevitables pero que no tienen método porque sus caminos son indefinidos; y hay una serie de fases que generan aproximaciones sucesivas al proyecto y, en definitiva, a la obra de arquitectura.

Y para un arquitecto es primordial conocer cómo se proyecta de cara a afinar su sistema de proyectación para ajustarlo a fines concretos o, en su caso, modificarlo, porque el propio hacer proyectual guía y da coherencia y validez al proyecto. Pero los arquitectos somos como cocineras, no transmitimos nuestras recetas (Javier Seguí), no compartimos nuestras procedimientos, no referimos cómo operamos ni qué cosas nos son más estimulantes en la proyectación.

El problema reside en que estas referencias no se revelan. A nadie le importa contar sus sueños, pero sí contar sus ensoñaciones, los sueños que tenemos cuando estamos despiertos, y es por una razón: ahí se está reflejando nuestra estructura personal básica mucho mejor que en los sueños (J.A. Marina). Lo que estamos dando a conocer son nuestros deseos, y la propiedad típica de las ensoñaciones es que tienen una enorme fertilidad imaginaria, que inventan multitud de cosas, porque una de las estructuras psicológicas más productora de ocurrencias son los deseos. El aspecto sentimental es básico y, de hecho, los sentimientos son acontecimientos que dirigen nuestra vida. Pero no es posible una cultura arquitectónica si no se explicitan las referencias como ocurre en otras culturas. Cuando no exista pudor, la cultura del proyecto arquitectónico se equiparará a la cultura literaria.

Es normal que el arquitecto hable en función de su propia experiencia arquitectónica, pero no de los procedimientos empleados para arrancar el proyecto. Se oculta el proceso del proyecto que es lo que, para nosotros, tiene importancia. Si los arquitectos, como poetas y literatos, fuéramos capaces de explicar

nuestras "fórmulas", mostrar nuestros procedimientos e incluso de hacer "citas" en nuestros proyectos, como se hace en cualquier escrito con solvencia científica, conoceríamos mucho más cómo se proyecta. Pero el arquitecto más experimentado no ve con plena lucidez su quehacer profesional y nos entrega a menudo un discurso autojustificativo, transido de elaboraciones intencionadas, en muchas ocasiones de forma no consciente, en un intento de prefigurar determinada imagen de sí mismo. El proceder proyectual muy experimentado lleva repetidamente rutas muy regladas difíciles de describir por la gran cantidad de evocaciones y experiencias que contienen. El arquitecto con más experiencia no piensa ya en su propio actuar porque es difícil reflexionar sobre lo que se hace cada día, porque lo tiene asumido en un hábito de proyectación. Cómo empezó a proyectar es algo que, como el cómo empezó a andar, lo tiene olvidado.

Se produce entonces una ocultación del proceso proyectual que lo situa más en el terreno de los mitos que en el de la razón. Pero necesitamos el convencimiento de que el proyecto discurre por caminos ciertos para aferrarnos a ellos, porque con la mitificación de la "idea" muchos proyectos sustituyen lo que es una idea de proyecto por una imagen formal elemental que rara vez va más allá. El pensamiento natural se encuentra en la raíz de los mitos y de los prejuicios y es algo contra lo que los arquitectos debemos prevenirnos. En este momento es preciso que seamos conscientes mediante el uso del análisis mito-poético de estas instancias que intervienen en nuestro inconsciente con impunidad absoluta. Hay que desmitificar el proyecto de arquitectura y esto se logra hablando del proyecto como experiencia -como oficio, repetimos-.

El presente trabajo

Así, para elaborar este volumen hemos preguntado a nuestros participantes qué entendían por proyecto de arquitectura o que tenían que decir al respecto del proyecto en sentido genérico. Unos, la mayoría, nos ofrecieron sus opiniones en directo, de viva voz; otros lo hicieron por escrito, y algunos hubo que lo hicieron de las dos maneras. Cuando las opiniones se dictaron en público, lo que hicimos fue recoger las opiniones y el debate a que daban lugar en cinta magnetofónica y transcribirlas posteriormente -la lista de quienes participaron en las transcripciones están aquí por orden alfabético al final de este volumen; y debo decir que sin su labor este trabajo hubiera sido de todo punto imposible, expreso aquí nuestro agradecimiento a todos ellos-.

Algunas de las transcripciones fueron posteriormente corregidas por sus autores -y aquí se transcriben con las modificaciones realizadas- y otras no; en cuyo caso las correcciones las hice yo mismo, escuchando de nuevo en las cintas lo que se habló cuando lo encontré necesario. Digo esto para que, consciente como soy de mi poca facilidad para escribir, no se me atribuya mérito alguno, sino que se reconozcan en mí cuantos fallos pudieran encontrarse en este trabajo.

Las aportaciones que se hicieron por escrito no aparecen en esta segunda edición, aunque aparecían por separado agrupadas todas en el Anexo del volumen original, que esta a disposición pública en los departamentos de Ideación y Proyectos, así como en la Biblioteca de esta Escuela. La decisión de retirarlas la tomamos para conseguir abaratar la edición de manera que su adquisición fuera lo menos onerosa posible. Por último, se da una Bibliografía de aquellos textos que encontramos aludidos y que atañen a la cultura del proyecto.

Quiero decir dos cosas más: la primera que hay contribuciones del primer curso que no aparecen aquí porque se perdieron; no me disculpo: destaco un hecho. Recuerdo dos: la de D. Antonio Fernández Alba (pérdida paliada por el hecho de que volvió a tratar el tema para nosotros en otro curso) y la de D. Gabriel Ruiz Cabrero (perdida definitivamente). Creo que no falta ninguna más. Además no poseemos el calendario de aquellas intervenciones -que he sustituido por mi recuerdo aproximado del mes en que se produjeron-, ni la lista de quienes las transcribieron: de los que recuerdo, he colocado su nombre junto a los demás por orden alfabético; a los que no, les pido disculpas.

La segunda cosa que quiero decir es que, ante el hecho de que no todas las transcripciones han sido corregidas por quienes hablaron, pedimos que no se tome este texto por lo que no es: no es una serie de escritos autorizados realizados por quienes encabezan estas páginas; es, insisto, la transcripción que nosotros hemos hecho de sus intervenciones.

Preguntar es una manera de conceptuar. Descubrir la verdad de los distintos modos de proyectar a la luz de las explicaciónes dadas por sus autores, es el reto que te proponemos con este trabajo.

En Psicología se concede mucha importancia a las primeras impresiones recibidas en la vida y quisiera empezar por las mias: Hay dos obras importantes en Bilbao de Camiña que me dejaron bastante marcado, la primera es una casa de pisos en la calle Marqués del Puerto; el otro edificio era el Sanatorio de Gorliz, que creo que es uno de los primeros edificios que se hizo con estructura de hormigón y que tiene una serie de estilemas muy claros de la Secessión vienesa. Finalmente, quiero destacar el puente del transbordador en Vizcaya que, supongo, es una de las imágenes grabadas en mi subconsciente para toda la vida.

Aparte de estas primeras impresiones, son incontables los factores que intervienen en el proyecto. Se podría enumerar una serie de ellos, como por ejemplo, la colaboración con otros arquitectos; puede tener algunos inconvenientes el hecho de tener que colaborar, puesto que hay que transigir seguramente en muchas cosas, pero, sin embargo, también tiene la ventaja de ser un sistema dialéctico de proyectar. Realizar los proyectos en colaboración da una mayor seguridad y tranquiliza el sentido de la responsabilidad que se tiene ante una obra.

Otro aspecto a considerar es que es muy distinto trabajar para la Administración en donde suele haber, en general, una libertad bastante grande o, por el contrario, para empresas y particulares en las que el lucro es el aspecto más importante.

La influencia del lugar -los factores ambientales- son, por el contrario, algo que siempre ayuda a enmarcar el tema y que proporciona bastantes datos para poder desarrollar el proyecto.

La fase de eliminación de elementos superfluos para alcanzar lo esencial es muy importante cuando hay una sobrecarga de temas que conviene eliminar.

Ahora voy a pasar a comentar algunos proyectos en los cuales he intervenido, para lo cual me ayudaré de la proyección de diapositivas:

Este es el Poblado Dirigido de Caño Roto. En él, nuestro particular manifiesto podría ser: Formas cúbicas puras; cubiertas planas; rigor en la orientación de las viviendas; ordenación severamente ortogonal; normas de higiene y soleamiento.

Cinco mandamientos racionalistas atemperados por otros cinco de nuestra propia cosecha: Rechazo a la simple ordenación en bloque abierto; rescate de la espacialidad tradicional resuelta en secuencias de calles y plazas diferenciadas y reconocibles; mezcla de usos; variedad tipológica; e incorporación de la topografía bastante accidentada como dato principal y conformador de la ordenación.

En un pequeño triángulo se hicieron una serie de viviendas experimentales de los diversos tipos, antes de lanzarse a la construcción del conjunto. Y aquí es donde se corrigieron quizá los defectos iniciales más evidentes.

En la segunda fase, hecha ya años después, influyeron los cambios culturales de los cincuenta y sesenta, los últimos CIAM, el Team X y el Neobrutalismo, y nuestra propia experiencia que nos hacía considerar más los aspectos constructivos. Hay aquí una evolución hacia una robustez constructiva

Esta es la Escuela del Poblado Dirigido de Caño Roto, una escuela primaria que todavía atendía a los sistemas de enseñanza de aquel momento.

Los desplazamientos sucesivos de las plantas tenían por objeto evitar que los rayos de Sol de verano entraran en las aulas y, sin embargo, permitieran la entrada de esos rayos en invierno.

En el cerramiento se utilizó un aparejo toledano que -como decía Mariano Bayón- es neomudéjar que es el único estilo madrileño, parecido a las tapias que tenía la Renfe. Se le dio un tratamiento bastante áspero.

Ved la Sede del Colegio de Arquitectos de Burgos, concurso cuyo primer premio se le concedió a Victor López Cotelo y Carlos Puente. Para nosotros, tenía una gran importancia la vista desde arriba, desde la Calle de los Ciegos en los Altos de San Esteban. Se veían todos los tejados de Burgos y había un interés de integrar los tejados de la propuesta en ese mismo ambiente. Aquí la colaboración con Juan Daniel Fullaondo fue más despreocupada, más festiva que en otras ocasiones.

Este es el Palacio de Festivales de Salamanca. Otro concurso, en el que ganamos el segundo premio -el premio muy justamente se concedió a Navarro- Lo hice con Fernando Pardo. En el proyecto nuestra intención fue fragmentar bastante esta volumetría para que no entrara en competencia con las edificaciones de Salamanca. La totalidad de los elementos estaban resueltos con piedra de Salamanca y en hormigón visto, excepto el pabellón de oficinas que tenían un aspecto más diáfano.

Vemos el edificio de oficinas Sollube en Azca (Madrid) que lo hice en colaboración con mi hermano. Aquí entramos efectivamente en la importancia que tiene la imposición de la ordenanza sobre el proyecto, que establecía en este caso una tipología muy extraña. Esta disposición circular quizá tenía por objeto dar una mayor fluidez y unidad al recorrido para buscar las sucesivas escaleras situadas en las esquinas del edificio. Iban apareciendo unas pequeñas plazoletas en los puntos de arranque de las escaleras. El mismo colorido al interior que al exterior con el mármol verde de Grecia y el blanco de Carrara.

La propiedad quiso hacer una primera fase con el núcleo central de ascensores y una pequeña parte que se puso en explotación. Esto contribuyó a que muchas de las expectativas, o de las propuestas que podía tener el proyecto inicial se fuesen perdiendo en este proceso de desarrollo, porque ya el hecho de poner en explotación el edificio cerraba muchas de esas posibilidades.

Pregunta: ¿Todo el volumen posible está consumido en el edificio?.

Respuesta: Si, se agotó el volumen dentro de esa forma piramidal, que no responde efectivamente a un prisma cúbico.

Pregunta: ¿Cuando se hace el edificio había mucho Azca hecho?.

Respuesta: Estaba hecha toda la banda de Orense. Esta era una parte bastante vacía todavía.

Esta diapositiva pertenece a la rehabilitación del Centro de Arte Reina Sofía, que ya estaba iniciada por Antonio Fernández Alba. Entonces, una de las principales carencias del edificio era la circulación vertical tanto de obras de arte como de visitantes, y también el vestíbulo de acceso y de acogida. Había propuestas anteriores de poner cintas para subir, pero yo no era partidario de esta solución ya que adquiría unos desarrollos que tapaban grandes lienzos de la fachada que era realmente una sección del edificio muy descompuesta, que correspondía a varias fachadas de patios.

Propusimos dos torres en la fachada que lo que hacían era establecer un ritmo, una separación entre los distintos fragmentos de fachada que allí existían.

Con posterioridad a la presentación del proyecto tomamos la decisión de ir a una solución que nos parecía mucho más interesante, con el riesgo que suponía de enfrentarse a una empresa constructora que siempre se aprovecha de estas circunstancias para disparar los precios. En este caso Huarte tuvo un comportamiento extraordinario.

Fuimos a las oficinas de Ove Arup asistidos por la constructora, y les expresamos nuestra pretensión de hacer unos ascensores puramente trasparentes, unos ascensores panorámicos, como un mirador del museo muy hermético, muy cerrado y que estuviera en claro contraste con ese hermetismo del edificio. Al final, el edificio se tuvo que hacer con una exactitud tremenda. La estructura metálica hubo que montarla con un error admisible de dos milímetros hasta la coronación.

Pregunta: ¿Cuando hicísteis toda esta reforma del proyecto ya estaba adjudicada la obra?.

Respuesta: Si, ya estaba adjudicada la obra. Ahí hubo unas personas, como el director regional y un arquitecto que se llamaba Palomino que estaba en la dirección, que estuvieron muy ilusionados con el proyecto y creo que gracias a ellos salió adelante.

El color de la fachada fue una de las cosas que nos pareció conveniente modificar, más acorde incluso con el color que tenía inicialmente en la memoria del propio Sabatini, que hablaba de un revoco hecho con arena de piedra de Colmenar de Oreja y, en consecuencia, yo creo que se trataba de un revoco color hueso.

La torre de servicio era más compleja, más difícil, necesitaba muchos más elementos de arriostramiento por las enormes sobrecargas de los ascensores (hasta 5 toneladas), por lo que tiene una configuración más maciza.

El tema del aire acondicionado se estudió muy a fondo con la comisión. Lo que se hizo fue aprovechar los espacios de los riñones de las bóvedas, los espacios vacíos donde están simplemente unos muretes de apoyo del tablero superior. Aceptamos la solución de meter todos los conductos de aire

acondicionado, tanto de impulsión por un lado, como de retorno por el otro, aprovechando unos huecos que ya existían en el edificio histórico para ventilación de las salas.

La iluminación ahora se está haciendo por reflexión en la bóveda en algunos sitios. La idea inicial de Tomás LLorens, que yo comparto, era la de dejar en penumbra las bóvedas, no iluminar hacia arriba, sino dejarlas un poco envuelta en penumbra que le da como mayor profundidad al espacio y, sin embargo, lanzar la luz sobre la pared.

Los suelos estaban hechos por Fernández Alba y es también de las cosas que se han mantenido como, por ejemplo, el respeto de los huecos del edificio a aquella escala reducida que es un efecto muy interesante del Renacimiento.

Estábamos muy convencidos de la necesidad de despojar al edificio de todo añadido, de todo tipo de lámpara, y dejarlo en su desnudez y en su severidad de hospital, que era bastante apreciada por muchos de los que intervinieron en los montajes de las exposiciones.

En el Parque de Bomberos en Tres Cantos yuxtaponíamos una serie de connotaciones heroico-simbólicas que enriquecían la mera resolución de un programa de necesidades. Nuestra idea del proyecto se decantó hacia la imagen de un moderno templo de Paestum en mitad del campo con una organización columnaria muy sencilla y una distribución programática racional. Esta actualización de la tipológica clásica del templo con estructura columnaria la formalizamos con un orden moderno de columnas metálicas y pequeño capitel sobre las que apoyaban las grandes vigas que salvan los vanos interiores.

El conjunto de oficinas de la Carretera de la Coruña responde a una planificación de gran densidad y a una filosofía de máximo aprovechamiento. Adoptamos una solución bastante sencilla y racional de bloques casi idénticos. Así, se obtenían alrededor de unos 2.000 m2 por cada edificio que resultaban muy adecuados y asequibles para sociedades de tipo medio. En todo él existe una referencia al mundo del racionalismo de la Bauhaus pero con tecnologías más avanzadas.

Elegimos cuidadosamente el color, el blanco, y el vidrio para obtener un tipo de reflejo que ocultara un poco el mundo interior...

Después de haberos mostrado someramente mi obra arquitectónica, quisiera hablaros sobre la materia de este seminario y sobre mi metodología de proyecto. Todas mis aproximaciones a algunas teorías que se han planteado de sistematizar el proyecto, han sido de un tremendo rechazo, por ejemplo la de Ch. Alexander y su sistematización, aunque lo que no estaba mal eran los Patterns, aquel catálogo de situaciones arquitectónicas deseables... Sin embargo, considero que la arquitectura se alimenta de un mundo personal de referencias e imágenes.

Pregunta: A nosotros nos interesa saber cómo dibujas, por dónde empiezas...

Respuesta: ¿Cómo dibujo?, ¿cómo entro en el proyecto quieres decir?. Principalmente conociendo el sitio, pateando mucho el sitio. Impregnándome del lugar. La verdad es que yo no encuentro mucha dificultad en los procesos iniciales de arranque del proyecto; ese drama del papel blanco yo no lo tengo. Quizá en el desarrollo encuentro mayores dificultades.

Comentario: En el edificio Sollube y en las últimas obras se observa que hay una colaboración estrecha con los propios fabricantes de materiales y sistemas.

Respuesta: Sí, por ejemplo con Humarán, firma muy modesta pero que trabaja con una seriedad tremenda: las chapas tienen la sección adecuada y los lacados de las pinturas son los correctos, el tipo de piezas de fijación, etc., dominando una serie de patentes que han adquirido y con una perfecta ejecución en obra.

Pero volviendo al dibujo, generalmente comienzo por las plantas y voy insistiendo a través de sucesivas capas estratigráficas. Posteriormente llega un momento en que hay que definir todas las situaciones originadas. Además, simultáneamente hay que contemplar la totalidad de las plantas y ésa es una de las razones por las que hay que ir superponiéndolas en estratos.

Pregunta: ¿Y los alzados?... En el edificio Sollube se aprecia un alzado muy estudiado, muy ponderado.

Respuesta: Creo que, efectivamente, hay que estudiar con detenimiento los alzados y reelaborarlos constantemente.

Comentario: Por otra parte eres una persona que viaja mucho...

Respuesta: Bueno si, he viajado últimamente. Realmente casi toda mi cultura arquitectónica inicial era de revistas, por lo menos en los primeros tiempos.

Pregunta: ¿Tiene algo que ver el edificio escolar de Caño Roto con Philip Johnson?

Respuesta: Si, puede ser en aquél momento. Hablando de influencias, siempre las hay.

Pregunta: ¿Tienes sueños arquitectónicos?

Respuesta: Si, si. En sueños me parece que llego a unas soluciones geniales que luego, al despertar, chocan con la dura realidad. Hace tiempo que no los tengo pero los he tenido.

Pregunta: ¿En qué porcentaje interviene el factor suerte en la obra arquitectónica?

Respuesta: En un gran porcentaje. La aventura del Reina Sofía de cambiar el proyecto ya aprobado dio como resultado una solución radicalmente distinta. Inicialmente no se nos había ocurrido plantear las torres acristaladas.

Pregunta: ¿Te has llegado a cuestionar alguna vez si no era demasiada tecnología para tres ascensores? ¿No ha sido un coste muy elevado?

Respuesta: La decisión de construir ascensores al exterior con una estructura transparente apoyada en una sofisticada tecnología fue el resultado de un denso proceso proyectual. Lo que se buscaba era una transparencia, una ligereza. Por otra parte, era también una oportunidad de iniciar una nueva técnica que evolucione y llegue a sistemas mucho más simples. Creo que la intención era muy clara en conseguir absolutamente esa ligereza en contraste con lo masivo del edificio.

Comentario: De todas formas, aquellos eran tiempos de bonanza económica y ahora probablemente no se podrían hacer.

Pregunta: ¿No te ha dado miedo de que en lugar de producirse esa transparencia se produjera un efecto espejo?

Respuesta: En determinados momentos se produce ese efecto y tanto los reflejos como las transparencias me parecen cualidades satisfactorias. En esos vidrios de color natural y transparente las reflexiones suelen ser en general menores que en los vidrios oscuros.

Pregunta: Yo te quería preguntar sobre la forma de abordar los proyectos en colaboración. Me gustaría que comentases tu sistema de colaboración en sus fases previas. Cualquier propuesta, si es un poco arriesgada, te crea una responsabilidad enorme, y siempre es mejor estar arropado por un grupo de personas. Cuando uno produce solo no sabe qué es primero si un esquema o una imagen determinada, pero cuando hay que exponer nuestra idea al colaborador ¿qué es lo primero que se expone, una imagen, un esquema...?

Respuesta: Cada caso es distinto, y a veces se llega a una incompatibilidad total. Siempre tiene que haber unas bases en común. Quizá con la edad la colaboración se va haciendo más difícil. A lo mejor, en esas fases iniciales en que todavía no hay unas convicciones muy fuertes, estás más dispuesto a transigir. Lo que no conviene es llegar a desarrollos completos ya que se llegaría a la incompatibilidad total. Creo que hay que tener muchos contactos durante la germinación de los primeros croquis. Sin embargo, de entrada siempre hay una cierta preocupación porque se puede producir el rechazo, eso es evidente.

Comentario: Quizá las colaboraciones son más violentas cuando uno acaba de empezar en la profesión, hay una especie de pulso inicial y luego te vas relajando.

Respuesta: Puede que sea importante cómo esté cada uno de ocupado, lo que puede provocar que uno avance más en el desarrollo y sea aceptado con mayor facilidad. Se ve que hay equipos que funcionan maravillosamente.

La mayor o menor participación en un determinado proyecto incide en el grado de satisfacción personal. Se incrementa el espíritu crítico si el resultado se acerca más a la propuesta del colaborador. Desde luego, la colaboración es más enriquecedora para mí, me estimula más que trabajar en solitario. Eso de tener una persona que además va respondiendo, va proponiendo y va incluso desarrollando cosas, resulta una colaboración ideal.

Comentario: Con un arquitecto purista, que prima lo esencial, es más fácil la colaboración que si se personaliza un proyecto con pasión y tremendismo; entonces no hay nada que hacer.

Pregunta: ¿Detrás de esa colaboración hay un desarrollo de cada uno o una idea general que luego se desarrolla entre ambos?

Respuesta: Ambas. En algún caso se ha dado el desarrollar dos ideas y luego se escoge una de ellas, o se plantean las dos.

Comentario: La colaboración depende mucho del proyecto que estés haciendo y de la necesidad de expresión. Cuando se busca algo sencillo es más fácil.

Pregunta: Y con Caño Roto ¿Qué va a pasar?

Respuesta: Caño Roto tiene la desgracia de contar con una densidad bajísima -2m3/m2- y eso quiere decir que pueden hacer un poblado el doble o el triple de denso y, aunque está protegido por el Plan General de Madrid, lo que quieren varias comunidades de vecinos que han constituido una asociación de vecinos muy activa, es demoler y construir. De todas formas, más vale no meterse en ese avispero de asociaciones de vecinos que se te sientan todos los días en la puerta del estudio con una pancarta. Prefiero no trabajar y jubilarme.

Pregunta: En Caño Roto nos enumeraste una serie de puntos de un manifiesto interno ¿Se llegó a explicitar este manifiesto?

Respuesta: No, no. Hubiera sido muy hermoso, pero no llegamos a tanto. Entonces esa era la forma de trabajar: se dictaban una serie de puntos como, por ejemplo, hizo Le Corbusier. Pero lo que sí se buscó fue el rescate del urbanismo prenatural.

Pregunta: Has tratado dos temas urbanos, uno es Caño Roto y el otro la incorporación en Azca e un edificio ¿Qué diferencia ves entre ellos y con qué modelo estás más de acuerdo desde un punto de vista urbano?

Respuesta: El modelo de Azca me parece inaceptable. Trabajé allí pero no intervine en el diseño de ese esquema urbano que respondía a unos centros direccionales que en los años 50 estaban muy de moda, pero que creo que Madrid ha de prescindir en lo posible de este tipo de organizaciones.

Pregunta: ¿Cuál sería al final la respuesta urbanística para Madrid? ¿Cuál es tu idea sobre el urbanismo en este momento?

Respuesta: Yo no sé si Caño Roto sería ahora posible. Por razones económicas, claro, porque es un enorme lujo ir a la vivienda unifamiliar que es lo que allí predomina. Pienso que habría que ir a organizaciones más compactas y densas, y me parecen muy satisfactorias las últimas propuestas de manzana cerrada.

Pregunta: Me gustaría que profundizaras en el tema de la utilización de materiales constructivos como elementos decorativos dentro de la edificación. Y en torno a Caño Roto la experiencia con materiales nuevos en relación a su durabilidad.

Respuesta: En Caño Roto nos lanzamos a construcciones de medio pie de ladrillo *lasical*, lo cual daba lugar a condensaciones junto a otros problemas; con lo cual, creo que al final está uno más satisfecho en el fondo, y duerme mejor, si se han utilizado sistemas constructivos acreditados y experimentados. Además, aquí la tradición de la conservación no existe. Parece que la gente piensa que una casa no hay que conservarla nunca. No obstante, creo que el camino de la buena construcción es el que se debe practicar. El edificio que hicimos en Zuazarte lo encuentro absolutamente perfectamente conservado. Las carpinterías del balconaje en aluminio anodizado y las ventanas, curiosamente en una carpintería que no se ha vuelto a ver y que se puso muy de moda: unas ventanas Pearson de gran simplicidad, casi un sistema japonés de lunas correderas sobre marcos de madera -una madera bien curada-, que daban un resultado increíble en zonas donde llueve horizontalemente con vientos de mucha fuerza. Estas carpinterías se han dejado de emplear, de la misma forma que se han dejado de fabricar y utilizar en España las ventanas de guillotina, aquellos modelos Eclipse tan satisfactorios que eran muy cómodos porque no batían sobre la habitación.

Comentario: En la Robbie House de Wright está todo perfectamente terminado, los detalles...

Respuesta: En Caño Roto, en las primeras viviendas experimentales, quisimos probar unos cercos sin tapajuntas haciendo un rebaje y exigiendo a los albañiles hacer un foseado perfecto, lo cual requería una mano de obra tremenda, resultó un desastre. Sin embargo, existía una tradición constructiva que requería poner un premarco y un marco con tapajuntas y maderas bien curadas. Creo que hay que recuperar la buena tradición constructiva.

El barrio de *Experimentales* ha desaparecido porque todos esos experimentos fueron fallidos en general y adolecían de una mala praxis constructiva. En los primeros momentos eran espectaculares aquellos pequeños paneles machihembrados de fachada que, sin embargo, hubo luego que revestir con otros materiales y posteriormente que demoler. Hubo también una etapa en la construcción de viviendas en las que se utilizaron bastantes prefabricados de forjado no muy afortunados. Y aquellos tejados de chapa en los que la condensación que se producía era tan brutal que literalmente llovía dentro de las viviendas. Todo esto resulta muy arriesgado.

Pregunta: La utilización de materiales con aporte decorativo, elementos estructurales que aparecen como parte de la decoración ¿vas a continuarla a lo largo de tu obra?

Respuesta: Sí, precisamente sigo en esa línea. Ese tipo de construcción en la que se manifiesta cada uno de los elementos, es quizás el mejor camino para lograr una expresión arquitectónica óptima.

Pregunta: ¿Has usado el *Tabiblock* ?

Respuesta: Si, lo he empleado alguna vez, pero esporádicamente. Lo propusimos en un concurso de Naciones Unidas aunque finalmente no obtuvimos ningún premio; con *Tabiblock*, cualquier peón sin cualificación podía ir montando la tabiquería una vez hecho el replanteo -a nivel de la primera hilada- por un experto. Al final, de aquel concurso no se hizo ninguno de los proyectos premiados. Aquellos prefabricados franceses que eran unas piezas túnel enormes y la vivienda que era prácticamente una pieza de monovivienda, no se llevaron a cabo porque requerían una maquinaria inmensa.

Con el sistema *Tabiblock* se edificaron unas viviendas en Lima. El sistema incluía la estructura y parece que los ensayos a seísmo habían dado unos resultados muy satisfactorios, precisamente por esas ataduras en todos los sentidos, tanto horizontales como verticales, que tenían.

Pregunta: ¿Eso condicionaba de alguna manera el proyecto?

Respuesta: Eso condicionaba muchísimo. Te dirigía enormemente el proyecto: había que ir a huecos más verticales y, por supuesto, a una ortogonalidad absoluta.

Pregunta: ¿No resultaban unas soluciones con una plástica especial?

Respuesta: Si ,si. Ahora, quizá el único inconveniente de estos bloques es que tienen poca flexibilidad, en las dilataciones y en las compresiones tienen problemas; la cerámica se comporta mejor. Quizá en un clima como el de Lima -muy templado y uniforme- no tiene esos problemas.

Pregunta: ¿Qué arquitecto de la actualidad te interesa aparte de los ya mencionados (Mies, Berlage, Aalto...?

Respuesta: Me interesa muchísimo -aunque ya ha muerto- Kahn. Creo que todavía es muy aprovechable su influencia; no se ha apreciado suficientemente esa línea arquitectónica y se ha abandonado muy rápidamente. Hay arquitecturas no puramente racionalistas, como la suya, con grandes influencias; no quizás las últimas realizaciones en la India más desbordadas y menos controladas por él.

Foster también me interesa. El aeropuerto de vuelos interiores en las cercanías de Londres debe ser magnífico: un aeropuerto que no desmerece de la técnica aeronáutica, en línea con cualquier técnica más avanzada.

El mismo Utzon -aunque la Opera de Sydney no sea lo más convincente aunque si lo más conocido-, hizo unas viviendas y unos conjuntos...

Aldo Van Eyck, en Amsterdam, recuerdo que tenía unas residencias muy interesantes para madres solteras..

También me interesa Juan Navarro Baldeweg y lo que ha construido en la Puerta de Toledo. No se comprende bien que una obra tan notable la tengan inacabada y con todos los alrededores llenos de tapias y verjas. No entiendo aquello.

Me interesa y me estimula mucho el *Constructivismo*, pero no la *deconstrucción*. El *Deconstructivismo* me hace sentir muy incómodo.

Pregunta: ¿Hacia dónde crees que va dirigida la arquitectura hoy en día, para los jovenes sobre todo?

Respuesta: Yo les aconsejaría que no fueran deconstructivistas, porque ya hay suficiente caos en la ciudad como para colaborar en ello. Por ejemplo, una ciudad tan caótica como Bilbao -que ya es un desastre- e introducen un proyecto como el de Ghery: una atrocidad.

Pregunta: ¿Qué piensas sobre la reconversión de los antiguos astilleros de Euskalduna para crear una zona con nuevos edificios?

Respuesta: Creo que introducir algunas piezas no está mal pero lo que se pretende es, básicamente, macizar con una edificabilidad altísima Y eso es un error.

Comentario: Bilbao es como si hubiera enloquecido..

Respuesta: Si, si, enloquecido.

Pregunta: ¿Calificarías de *constructivista* tu actuación en el Reina Sofía?

Respuesta: Si, si, *constructivista*

Pregunta: ¿Cual es la obra de la que estás mas satisfecho?

Respuesta: Es difícil decantarse por una..., quizás el edificio Sollube y el de la avenida de Zuazarte, que son edificios que resisten bien el paso del tiempo. Caño Roto si me satisfaría pero la construcción es tan deficiente que no te deja dormir.

Comentario: Decía Oíza que lo bueno de la vivienda social es que hay que reconstruirla cada tres o cuatro años y que es una manera de estar vivas

Respuesta: Es verdad que muchas arquitecturas racionalistas pecaban de mala construcción, son arquitecturas que envejecen muy mal y hay que mantenerlas siempre jovenes. Hay otras que ganan con la edad...

D. Javier Seguí de la Riva: Presentación

D. Fernando de Terán ha sido profesor de Urbanismo en la ETS de Caminos Canales y Puertos de Madrid, y, después, profesor de esta Escuela de cuyo Claustro forma parte desde el pasado año. Pienso que es importante conocer las opiniones, teorías, creencias de alguien no tan vinculado al área específica de Proyectos, y que su aportación será de interés para este curso.

D. Fernando de Terán: Exposición

Antes que nada, quiero precisar que aunque he hecho y hago arquitectura, mi principal actividad es el diseño urbano y el planeamiento. Desde mi experiencia, me encuentro más a gusto hablando del proyecto urbano que del arquitectónico. Y digo esto porque el lenguaje y sobre todo muchas de las bases conceptuales, las referencias, no son totalmente transladables: no hay un paralelismo total entre proyecto de la ciudad y el proyecto del edificio.

Me resultaba difícil hacer una definición de lo que podía ser mi postura personal dentro de la cultura del proyecto y definir los puntos de partida en los que se asienta mi actividad proyectual. Así, he pensado que la mejor ilustración sería hablar de un proyecto concreto dejando que vayan apareciendo las reflexiones que lo fundamentan.

Antes de empezar a ver imágenes de este proyecto, quisiera hacer unas reflexiones iniciales con relación a dos puntos que me parecen muy importantes dentro de la cultura del proyecto: El primero es lo que yo llamo la "*búsqueda de la garantía para hacer las cosas bien*". Si examinamos experiencias de construcción desde muy antiguo, vemos que el avance empírico de ciertas realizaciones da una reflexión teórica sobre las formas convenientes para hacer que las cosas sean mejores y eso a su vez va acompañado de una reflexión sobre el método. En el tema de la ciudad siempre ha existido, junto al empirismo deducido de la práctica ha ido siempre una reflexión de cómo se quería que fuera la ciudad. Es un tema absolutamente histórico la búsqueda de una teoría sustentante en la que apoyar la acción del proyecto. Ese punto es recurrente a lo largo de la historia y ha pasado por una serie de etapas. Desde mi punto de vista en estos momentos no hay teoría posible que sea garante de la acción; hemos perdido la fe en las sucesivas construcciones históricas en busca de una teoría garantizadora.

El segundo punto a tratar es que a pesar de la falta de una teoría global, general, garantizadora, como las que se han ido buscando a lo largo de la historia, no podemos prescindir de la teoría, y eso se ve muy bien al estudiar la teoría de los *metodólogistas*: es el llamado "salto en el vacío". El análisis nos provee de toda una serie de conocimientos acerca de la situación de los condicionamientos del proyecto, pero lo que jamás se ha podido conseguir es que ese arsenal de conocimientos a través de una serie de concatenaciones lógicas nos lleve al proyecto: eso es imposible. Hay un salto en el vacío, un salto del análisis al proyecto, y para este salto necesitamos de la teoría.

La situación actual, es bastante dramática y arriesgada, por un parte, hemos perdido la fe en las teorías -no tenemos una teoría sustentante- pero por otra parte necesitamos de una teoría que nos ayude a dar el salto en el vacío desde el análisis hasta la realidad. ¿Cómo se compagina esto?. He dicho que existía una asociación del saber empírico deducido de la propia realidad y un conjunto de conocimientos que son, en muchas ocasiones, elaboraciones filosóficas o reminiscencias *mito-poeticas.* Siempre recuerdo a Le Corbusier cuando decía que el arquitecto lo que tenía que hacer era insertar la obra humana en la obra natural, en la gran y magistral arquitectura de las leyes naturales, recuperar la unidad que gobierna las obras del Hombre y de la Naturaleza. Mostrando una aptitud que es muy general que viene desde los griegos: la necesidad de encontrar nuestras leyes en la naturaleza. Hay aquí ya un planteamiento de lo que yo llamo la "*búsqueda de la garantía infalible y tranquilizadora*", un método que nos permita apoyar nuestra obra.

Por supuesto, podríamos referirnos a la existencia de muchos antecedentes. Por ejemplo, los Etruscos insertaban en el cosmos la ciudad, simplemente abriendo un surco al amanecer dirigido hacia donde salía el sol, insertaban la ciudad en las leyes de la Naturaleza, buscando una serie de sustentos para que la ciudad saliera de acuerdo con sus leyes.

La situación en la que estamos nos separa de la Antigüedad, de las creencias mito-poéticas, incluso de las actitudes reflejadas en la frase de Le Corbusier, nos separa la gran aventura que se llevó a cabo entre los años 50 a los 70: la cientifización del proceso del proyecto. Experiencia que ha tenido mayor

trascendencia en el terreno de la ciudad que en lo arquitectónico. En el ámbito de la Arquitectura nunca se llegó a perder la idea del acto creativo que supone el hecho proyectual, más ligado con el terreno del Arte que con el de la Ciencia; mientras que en Urbanismo fue algo más que una moda, fue una experiencia universal tratando de encontrar algo en lo que cupiera el análisis científico, así nacieron la Sociología Urbana, la Economía Urbana, la Geografía Urbana..., todas las Ciencias Sociales desarrollaron una rama de penetración y profundización en el fenómeno urbano entendido científicamente. Del auge de estas manifestaciones de conocimiento científico arrancó toda una actitud de los propios urbanistas tratando de entender científicamente el fenómeno urbano. Esto llevó consigo una adopción de los métodos empleados por los científicos. El científico trata de encontrar leyes de funcionamiento de la Naturaleza, encontrar las leyes a través de las cuales se explican sus fenómenos, leyes que permitan predecir y prever lo que va ocurrir y así hacer intervenciones modificadoras de los procesos naturales teniendo en cuenta que los fenómenos naturales son repetitivos, sometidos a las leyes de causa efecto, pudiéndose hacer predicción científica y manipular la realidad de manera intencionada. Esto fue el sustrato de la teoría urbanística de los años 60, manifestada en escritos, trabajos de investigación de las universidades norteamericanas e inglésas, encontrando las leyes de funcionamiento para poderlas someter a modelos matemáticos para predecir el comportamiento de la ciudad. Convirtiéndose el planeamiento en algo deducido científicamente.

A finales de los años 60 y sobre todo durante los años 70, las propias Ciencias Sociales hicieron una autocrítica de sus propios sustentos de su metodología científica. Se descubrió, por entonces que una cosa era la Naturaleza sometida a reglas fijas -leyes repetitivas, encadenamientos de causa y efecto- y otra el mundo cultural, el mundo del hombre, el mundo social, aunque muchos fenómenos que se dan en la sociedad estudiados por las Ciencias Sociales pueden ser asimilados a los estudios que las Ciencias Naturales hacen de los fenómenos de la Naturaleza, a través de las leyes de probabilidad. Se empieza a abrir un camino entre los urbanistas: la evidencia de que todo ese intento de cientifización de la proyectación de la ciudad es algo inasequible. Aparecen numerosos artículos de los entusiastas de la *modelística* desechando estas teorías, decepcionados, asumiendo la imposibilidad de pronosticar el funcionamiento de la ciudad.

En este momento, todos aquellos urbanistas que participamos de aquella experiencia nos encontramos con que no hay fácil sustituto a esas aspiraciones de una teoría global de la ciudad, de la arquitectura, que pudiera orientar nuestra acción. No debemos olvidar que es el período del *Organicismo*, del *Funcionalismo*, del *Estructuralismo*, el periodo de la *Teoría de Sistemas*, aplicados al estudio del fenómeno urbano. Esta época ha sido enormemente fértil y rica en trabajos con enfoques estructuralistas, sistémicos del fenómeno urbano, marcando notablemente a personas de una generación -la nuestra- que había puesto en ello su fe, y que, al derrumbarse, nos produjo un gran vacío conceptual. "Réquiem por los grandes modelos urbanísticos" se llamaba el famoso articulo de la época que más hizo por olvidar todas las esperanzas habidas.

¿En qué nos apoyamos entonces?, aparecieron diversos intentos, como el de las explicación marxista de la producción del espacio urbano, sin especial transcendencia. Por otra parte, se puso el énfasis en los procesos morfo-genéticos, es decir, la forma, asociación de formas volumétricas creando relaciones espaciales y cómo esto tiene una historia en la ciudad, deducir de ahí un método de intervención basado en el estudio de "leyes de formación del espacio urbano", con un espíritu equivalente al del cientifismo tradicional referido no a fenómenos naturales sino a fenómenos puramente arquitectónicos, espaciales y urbanísticos.

Frente a esta evolución de la situación, la posición actual esta asociada a la llamada Postmodernidad como reconocimiento de la falta de teorías explicativas globales. Estamos sumidos en un cierto desamparo, en un momento de reconocimiento lucido de la ausencia de una teoría garante para deducir un método infalible. Es un apercibimiento de que el urbanismo científico no resuelve los problemas de nuestra ciudad, no tratable como un ser natural sino como objeto fundamentalmente cultural e histórico, un artefacto construido y por lo tanto libre de leyes aunque con múltiples opciones. Estamos en una situación de sobrelibertad con todas las posibilidades abiertas, estando en una incomodidad al no saber cómo enfrentarse al proceso de la creación. M. Tafuri nos habla, en esta situación en la que estamos en que no sirven las teorías sustentantes globales, de las "fábulas consoladoras".

Segundo punto: la relación entre análisis y proyecto ni es lineal ni contínua, surge de la experiencia. Es decir, uno puede hacer un análisis exhaustivo y recoger una gran información, de ahí llega un momento que tiene que pasar a tomar determinaciones y decisiones de intervenir, pero este salto a la proyectación no lo garantizan este análisis ni la toma de datos: el análisis no lleva linealmente al proyecto, es necesario pero no suficiente, no hay encadenamiento deductivo que nos lleve del análisis a la formulación de una ordenación volumétrica en el espacio. Sin embargo, es necesario este análisis pues nos provee de una serie de conocimientos que tenemos que incorporar. Para todos aquellos que han mitificado esa idea de la toma de datos como garante de la proyectación, mi experiencia dice que esto no sirve absolutamente para nada.

Para terminar, por una parte no tenemos una teoría sustentante y no parece que se vaya a producir, y por otra, somos conscientes de que necesitamos dicha teoría que sirve de mediadora entre el análisis y el proyecto. ¿Cómo damos este salto si no creemos en las teorías existentes?, utilizando las teorías -no la gran "TEORIA" sustentadora- como un medio instrumental más de construir el proyecto. Pudiendo utilizar una teoría dada en un proyecto y otra distinta en otro, siendo incluso contradictorias. Hay en esto una cierta cercanía con la llamada *Epistemología Anarquista* -representada por el sociólogo alemán P. K. Fayerabend- defendiendo en la *teoría del conocimiento* la falta de creencias en nada de lo existente. Estamos en una situación de lucidez postmoderna, en la que todas las certezas de la Ilustración, de la Revolución francesa, del Marxismo. no sirven. Resulta entonces que para vivir nos las tenemos que ingeniar con todos los mitos, con los cuentos de hadas...: todo vale para organizar el conocimiento y la vida.

Esta es mi situación y mi punto de partida: las teorías como instrumento para construir el proyecto no son garantías de su incuestionabilidad. No hay diseño, no hay proyecto, no hay ordenación, no hay plan si no existe una cierta concepción previa proporcionada por conocimientos, ideas, imágenes acumuladas, nivel cultural, asimilación de conceptos varios, resonancias, proporcionadas por formas de entender el espacio urbano, formas de visualizar la ciudad situadas en el inconsciente, relacionado con la biografía intima.

Para ilustrar la situación descrita comentaré el desarrollo de un proyecto urbano concreto: el Ensanche de Vallecas, el cual, forma parte de la operación patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid para crear suelo para viviendas, barrios nuevos. Su ubicación geográfica está marcada entre dos vías rápidas, la M-40 y la M-50, y una nueva vía urbana entre ambas que pasa por la mitad de la localización de este proyecto, marcada por el nuevo P.G. de Madrid en estudio y revisión.

La información y el reconocimiento del lugar nos aporta datos sobre la situación de una vía urbana importante, lineas de ferrocarril, colectores de desagüe de la zona, la prolongación del Metro prevista, depresiones y elevaciones del terreno, conexiones con el viario actual de Vallecas, relaciones con otras operaciones urbanísticas como Madrid-Sur y Valdebernardo, diseñadas todas según una retícula ortogonal.

Se va definiendo una formalización de lo que hay que hacer, un terreno extenso donde se van a incluir 20.000 viviendas. Para ello se van planteando las posibles conexiones entre el viario existente y el nuevo que introduce el Plan General. Estamos acotando nuestro margen de libertad, estableciendo determinaciones apoyadas en estas acotaciones dadas por la toma de datos previa -no sabemos bien por qué-, e introduciendo cosas que llevamos en la cabeza, apoyándonos en un trazado cuadrícular. En él, marcamos una diagonal que une el punto mas bajo del enclave con el mas alto, creando un gran elemento de capitalidad del barrio y aportando al Ayuntamiento la idea de crear un hito central.

El proyectista añade al conocimiento de los datos de partida una serie de conocimientos, sobre todo su experiencia y el estudio de la ciudad hispanoamericana. Dirijo desde el año 1.985 una amplia investigación con 20 universidades americanas sobre la cuadrícula como modelo urbano permanente, modelo que permite una ciudad enormemente ordenada. Este conocimiento condiciona mi aportación como proyectista al proyecto. Este modelo de ciudad que emerge, aunque pueda surgir luego en la realidad un cierto descontrol volumétrico, contiene una pauta de ordenación espacial admirable, comparándola con otros ejemplos de ciudades hispanoamericanas. Surge en el siglo XVI como modelo original inventado en España sin antecedentes. Manzanas de 100 m de lado divididas en cuatro parcelas muy grandes daban una ciudad muy distendida y muy poco ocupada. No existe comparación con otro modelo europeo de la época.

Uno de los aspectos mas destacables de la cuadrícula es su capacidad de propagación, su indiferencia hacia los elementos naturales, salta ríos, bordes, incorpora irregularidades creadas por los elementos naturales, siendo además un modelo vigente. Solo prolongando las calles, a veces con un solo cambio de dirección, obtiene nueva vigencia como modelo (caso de Córdoba en Argentina), donde persiste el núcleo de la ciudad española, ampliándose en sucesivas extensiones. Otro caso sería el de Caracas, en la que no se ha respetado la retícula originaria destruyéndose en su extensión. Otro ejemplo es Buenos Aires cuya periferia chabolística sigue las trazas de la retícula, al igual que México D.F. Aparece también la introducción de la diagonal como elemento rompedor de la monotonía de la cuadrícula, hecho producido con posterioridad a la influencia española, resonancia de ciudades europeas y americanas no hispanas. La referencia a la ciudad hispanoamericana explica la no desprogramación del proyectista, en este caso, es coincidente en el tiempo con mi trabajo en ciudades hispanoamericanas. Incluso recogiendo referencia a las diagonales en algunas de las ciudades griegas como en el caso de Efeso, en la que aparece toda una diagonal de suelo de mármol rompiendo toda la trama cuadrícular.

Otro elemento que está en mi inconsciente es el de la cuadrícula de los ensanches: no se puede olvidar el caso de Barcelona. Cerdá recoge la experiencia hispanoamericana, la modulación que él elige para Barcelona es exactamente la de Buenos Aires, aunque el modelo de manzana utilizado, según la

interpretación que se ha hecho del plano de Cerdá, nada tiene que ver con la realidad actual, macizándose toda una serie de espacios vacíos.

Además de la experiencia de los ensanches de siglo XIX, está el hecho que la cuadrícula es el instrumento de formalización del espacio que recomienda el Plan General vigente en Madrid para el tratamiento de la periferia de Madrid. Casos como el de Madrid-Sur, en ejecución, o Valdebernardo, además de otros polígonos más o menos inspirados en la cuadrícula nos sirven de antecedentes: hay en Madrid una reivindicación de esta forma de ordenación del espacio como clara reacción contra las periferias desarticuladas de todas nuestras ciudades. Esta situación de resurgimiento de la cuadrícula no solo es propia de Madrid sino también de otras ciudades españolas como Santiago de Compostela o San Sebastián.

Analizando propiamente el proyecto según la topografía del enclave, la linea que une el punto mas alto y el mas bajo coincide, aproximadamente, con los 45º de la cuadrícula. A partir de los datos obtenidos empieza el proceso de diseño, se produce el proceso de elaboración del proyecto, ganando la realidad espacial de la ciudad cuando se rompe la inflexible ortodoxia de la manzana cerrada, cuando se insertan dentro del espacio elementos de discontinuidad.

Con todos estos datos y aportaciones proyectuales se elabora las primeras trazas. Dato característico del proyecto será el de ubicar en el exterior de la actuación los elementos complementarios inestables en la trama, porque con su demanda de gran espacio libre crean unas enormes discontinuidades, unos vacíos espaciales no fácilmente integrables en un espacio muy formalizado como éste.

Finalmente, la información pública ha producido una alteración de los elementos del proyecto, por ejemplo destinar una de las manzanas para un gran centro comercial como imposición politico-comercial del Ayuntamiento, pero se conserva la misma idea. La realidad actual de Vallecas queda englobada en la actuación separada por un conjunto de zonas verdes y equipamientos, la mayor parte de ellos existentes ya en la Normativa del Ayuntamiento.

Se ha criticado este proyecto por su insolidaridad formal con la edificación existente. La realidad es que existe un deseo de formalización del espacio frente a un espacio absolutamente descoyuntado, desarticulado; una recurrencia por parte del proyectista a algo que se sabe que funciona bien y cuyo principal defecto puede ser la reiteración excesiva. Se intenta romper la monotonía con un uso heterodoxo de la cuadrícula en la medida en que hay muchos elementos que la rompen, que la alteran, que introducen cierta variedad. Incluso, existen otras teorías y trabajos sobre la utilización de la cuadrícula, como el trabajo del ingeniero inglés Colin D. Buchanan donde se comparan formas urbanas para deducir la ventaja desde el punto de vista funcional de la retícula ortogonal, cuadrícular o rectangular, sobre el modelo radio-concéntrico que presenta unos problemas de ahogo del centro inevitables.

Comentario: Referente a la inclusión de la diagonal dentro de la cuadrícula, me gustaría comentar el caso de la inclusión de la Diagonal en el tejido urbano de Barcelona. Esta se encuentra formada por una zona de circulación de peatones y vía rápida de comunicación de vehículos. Frente a este concepto Las Ramblas incluyen una zona central de paseo arbolado y vías laterales de circulación lenta de vehículos, aportando una mayor popularidad y elegancia al entorno urbano frente al carácter de la moderna Diagonal utilizada para desplazamiento rápido de una parte de la ciudad a otra.

Respuesta: Yo quería mostrar la génesis de éste proyecto, en el cual, la diagonal es un elemento no funcional, casi un elemento decorativo: es un jardín lineal sin función circulatoria, por no tener la dimensión de Barcelona, dejando a la malla cuadrangular la función de distribución de la circulación.

Comentario: Has hecho una exposición clarividente, honestísima y directa. De todas las personas que han pasado por este aula; has hecho la exposición más directa y con una serie de acotaciones muy importantes; te has ceñido al campo del urbanismo, pero en arquitectura, con mas o menos complejidad, pasa exactamente lo mismo. Me han resultado de especial interés expresiones como son "las creencias mito-poéticas" que son casi referencias mágico-simbolicas, mitos, que en este momento están llenando la arquitectura de forma tan desaforada. La arquitectura hoy seguramente funciona por estos mitos, es difícil decir que funciona por algo científico o riguroso, desde el punto de vista lógico-teórico.

Otra cosa de agradecer es el habernos revelado esos secretos íntimos que uno tiene, difícilmente un Arquitecto es capaz de hablar con esa claridad. Pienso que la situación dramática en la que estamos solo puede resolverse atacando de frente el problema, contándolo llanamente desde un punto de vista instrumental sin pasar al plano de las referencias metafísicas filosóficas personales que no vienen a cuento; es decir, cuando uno proyecta está utilizando muy pocas cosas y las maneja de manera directa. Tu contribución teórica y crítica ha sido muy positiva.

Respuesta: La diferencia de la actual situación con la de hace treinta años, momento de esplendor de la teoría urbanística y arquitectónica, es que ellos tenían fábulas consoladoras -como las llamaba Tafuri- mito-poéticas, después vinieron las científicas, que no dejan de ser lo mismo, auspiciadas por el prestigio de la Ciencia. En la situación actual, sabemos que mitos y fábulas son mecanismos puramente instrumentales y no grandes construcciones metafísicas como eran el *Funcionalismo*, el *Organicismo*, o cualquiera de las grandes situaciones globales de la cultura.

Comentario: En el caso de los mas jovenes esta situación de libertad del manejo del mito pasa a ser un manejo inconsciente creyendo que se está creando en libertad. Es pertinente en este momento que el uso del análisis mito-poético sea consciente por parte de los más jovenes, de estos referentes que actúan con impunidad en el inconsciente.

Respuesta: Yo me defino más como ecléctico que escéptico. Es la posición de aquel que no acaba de creerse las cosas del todo y que, sin embargo, ve en todo aspectos aprovechables. Creo que si me encargaran otro proyecto no utilizaría de nuevo el instrumento cuadrícula, me iría a otro modelo de ciudad. Los urbanistas anteriores creían en un modelo de ciudad y el resto no contaban, tenían mucho de defensores del camino verdadero.

Comentario: En última instancia, uno de los activadores fundamentales de la actividad es la imaginación, la imaginación como memoria y la imaginación como resolución, pero la ciudad no se puede imaginar -es difícilmente imaginable- diferente a la imaginación de un habitáculo. En los años 60, a pesar de que el ansia metodológica recorrió toda la Arquitectura, donde mejor se asentó fue en el Urbanismo.

Comentario: Después de oírle, no he encontrado una distinción real, en lo que a teoría de proyectación se refiere, entre el arquitecto y el urbanista. El camino análisis-proyecto hay que llenarlo a base de resonancias -Paco Alonso decía que la Arquitectura no es mas que evocación- o hay resonancias de teoría o hay resonancias míticas pero, en última instancia, se trata de fundar el proyecto en las mismas. También he visto un trabajo dibujístico muy elaborado, con ciertas conexiones con la tradición, concentradas en el placer de dibujar con meticulosidad muy arquitectónica en aquello que se proyecta realizar.

Respuesta: Como llevamos ciertos años de descrédito y de minusvaloración del Urbanismo y de exaltación de la Arquitectura y de la forma, al empezar tenía cierto temor de que mi lenguaje, mi expresión y mis referencias, al ser surgidas de reflexiones sobre la ciudad, no estuvieran tan cerca como las que salen de una reflexión directa sobre la Arquitectura.

Comentario: En esta Escuela el proyecto de arquitectura pertenece a todos, no es exclusivo de los profesores de Proyectos. Creo que realmente la propuesta más clara y nítida hasta ahora de un proceso proyectual ha sido ésta.

Respuesta: Quizás porque he estado un poco al margen de esta Escuela.

Comentario: Pasa en esta Escuela que hay un cierto temor a expresar de forma directa lo que uno piensa o lo que uno hace, lo mismo les pasa a los pintores. Se da la tradición de que quien pintaba o proyectaba bien no explicaba cómo lo hacía. Se considera como algo ligado a la propia intimidad.

Pregunta: En la relación existente entre el análisis y el proyecto urbano y la incidencia que tienen las nuevas características y evolución respecto del individuo que habitaba esa otra ciudad hispanoamericana en cuadrícula ¿está contemplada su evolución en el diseño de la ciudad que usted plantea? Y aún mas ¿hasta qué punto ha tenido en cuenta para diseñar esta ciudad las distintas características del sujeto al que va dirigida y por extensión de la vivienda que habitará?

Respuesta: Respecto al tema de la evolución del individuo yo plantearía otra pregunta ¿hasta qué punto es un ingrediente a tener en cuenta por el proyectista?. El sociólogo Mario Gaviria y yo hicimos juntos toda una serie de estudios sobre los barrios de Madrid -uno de ellos fue el Gran San Blas- entramos muy a fondo en cuestiones sobre cómo la gente usaba el espacio, por qué se producían localizaciones espontáneas de actividades en determinados puntos, qué grado de satisfacción existía con determinados elementos, qué se echaba de menos. No he vuelto a desarrollar estudios en profundidad en ese sentido.

¿Hasta qué punto podemos estar tranquilos de no hacerlo y seguir proyectando?. Ahí viene una reflexión sobre las dos etapas históricas tan distantes que hace referencia este modelo espacial de la ciudad hispanoamericana. Yo estoy de acuerdo con la escuela de Rossi, con la validez permanente de determinados modelos independientemente de sus contenidos. Hay formas de organización espacial satisfactorias a lo largo de la Historia utilizadas una y otra vez, que son bastante independientes de los contenidos. La ciudad hispanoamericana actual ya no se puede llamar colonial, es ya otro modelo, pero el patrón organizador del espacio sigue siendo satisfactorio, sigue funcionando mucho mejor que si rompiéramos ese patrón. Así lo demuestra el estudio que estamos haciendo. La cuadrícula

hispanoamericana es muy indiferente a los usos que se hace de ella, sean sociales, económicos o políticos. Lo importante es el contenedor con independencia del contenido, el contenido se adapta al contenedor, es la negación mas absoluta del Funcionalismo que decía que la forma sigue a la función: en este caso la forma tiene autonomía y la función se mete dentro y se adapta. Creo que si el modelo de ciudad ha funcionado a lo largo de los siglos, también va a funcionar en el siglo XXI.

Por otra parte, algunas cosas sí hemos aprendido y las evitamos. Por ejemplo, la altura en el proyecto que planteo son, en general, bloques de cuatro plantas excepto los del centro cívico comercial que son mayores. No se va a producir la insatisfacción del individuo que habita en bloques de gran altura, no se producirá la saturación en viales y en escasez de equipamiento que se produce en ciudades con densidades más altas.

Pregunta: Como usuario de la trama urbana de Buenos Aires aporto mi experiencia, significando la impersonalidad y abstracción que supone esta trama urbana. Es como un plano tan abstracto que cualquier localización, contenido o morfología urbana que se inserte en ella tiene entidad propia, la trama urbana funciona como una abstracción. Sin embargo, el edificio en altura funciona como un referente importantísimo en la trama de la ciudad hispanoamericana, porque la trama repetitiva y homogénea genera la absoluta impersonalidad y la falta total de referencias en la ciudad, entonces surgen puntos significados en altura con gran importancia. Mi pregunta es cómo recoge en su proyecto este aspecto tan importante.

Respuesta: Si explicara con más detalle el proyecto veríais que ese cuadrado que hay en el centro, que es el centro cívico, está concebido de tal manera que la diagonal lo atraviesa colocándose cinco torres en altura finales de las visuales de todas las calles principales.

Pregunta: ¿No cree que la utilización de esta trama urbana impersonal para colonizar el espacio urbano tiene más que ver con circunstancias socio-políticas de colonizaciones autárquicas o imperiales, más que con situaciones cuyunturales de exaltación de la libertad del individuo como vivimos en estos momentos?.

Respuesta: La ciudad democrática griega era una cuadrícula perfecta, la ciudad romana imperial era una cuadrícula perfecta y la ciudad de Cerdá, para la burguesía, es una cuadrícula perfecta. Es decir, no creo que a tal forma le corresponda tal contenido de forma biunívoca, la forma admite los contenidos que quieras, incluso cuando llegan los españoles a América ya había cuadrículas previas, ya había cuadrículas en los imperios Inca, Azteca y Maya.

Pregunta: Yo creo que hay dos formas de crearse la ciudad: una respondiendo a unas necesidades inmediatas, de cada individuo; la otra forma es la planificación, en la que tiene cabida la cuadrícula, elemento que responde a una geometrización. En ella, la ciudad no se hace sino que se impone respondiendo a unas pretendidas necesidades futuras. En este caso se podía preguntar ¿existe un cliente para la ciudad que se planea?. Hemos pasado del urbanismo, de hace unos años, en el que las calles hacían la ciudad y lo que quedaba entre éstas eran edificaciones caóticamente dispuestas, a la situación actual, en la que las edificaciones están generando las calles, dos formas muy diferentes de vivir la ciudad. La pregunta se enfoca desde el punto de vista siguiente, si la ciudad es un artefacto, como un coche, que tiene multitud de clientes que responden a un determinado modelo, ¿hay también multitud de modelos de ciudades que responden a determinados tipos de ciudadanos?.

Respuesta: A partir de un momento histórico, en el que la ciudad pasa a ser muy complicada y grande, no creo que se pueda decir que la ciudad se hace a partir de iniciativas individuales, es bastante complejo y no admite, ni siquiera en ausencia de planificación, las improvisaciones contradictorias o, de otro modo, si las admite es por poco tiempo y después hay que corregirlas, caso de ciudades como Móstoles o Leganés a finales de los años 60. Cuando un Ayuntamiento decide intervenir en la remodelación de la ciudad, teóricamente, está funcionando esa delegación de la ciudadanía para desarrollar estos asuntos de urbanismo. Después están las relaciones entre el político y el técnico a los que se encarga desarrollar estas ideas. Es un punto muy complejo...

Comentario: Hace dos años, en la ETSI de Caminos decía Fernando Savater en una conferencia "La ciudad como sede de la inmortalidad", que las ciudades no están hechas para que la gente sea feliz, la ciudad garantiza solo la permanencia social eterna, el futuro colectivo. En este sentido, tiene que haber un acomodo en un cierto modelo colectivo y si, no, la ciudad no puede existir.

Respuesta: Yo no sería tan pesimista como Savater. Tengo la esperanza de que lo que estoy haciendo pueda contribuir a que la gente sea mas feliz en la Vallecas actual. Es solo una ilusión, solo puedo conjeturar, imaginar, no tengo demostración de que lo que estoy haciendo funcione correctamente, por que me falta la fe en una teoría sustentante.

Comentario: No se por qué razón tiene todo el mundo en la cabeza el mito de la ciudad arcádica, ¿la ciudad griega era mejor que esta ciudad?, seguramente para los ciudadanos griegos sí, pero para los

esclavos no. La otra ciudad maravillosa, el Madrid de Pérez Galdós donde se conspiraba por las noches, no era buena ciudad para Fortunata. Tal vez, enfocar la ciudad desde el punto de vista de la felicidad futura te lleva a un callejón sin salida.

Pregunta: ¿No estaría restringido el uso de la cuadrícula a determinadas topografías?.

Respuesta: Evidentemente, da la impresión de que un modelo de ciudad tan geométrica requiere un terreno plano como esta mesa, pero la historia demuestra que no. Es el caso de Quito o Caracas, por ejemplo, en el que la topografía es agreste, donde el crecimiento de la ciudad inicial comenzaba a saltar ríos, esto le introduce variedad y rompe la monotonía, la repetición sistemática de la cuadrícula. El tema se reduce a un problema técnico, ¿funciona la ciudad igual con determinadas pendientes?, no hay problema, que la manzana tenga mas altura por un lado que por otro son irregularidades que enriquecen el modelo. Los griegos ya lo sabían, basta coger una historia del Urbanismo y encontrarse con Prienne, una de las ciudades hipodámicas mas conocidas del final de la civilización griega, si uno se queda exclusivamente con la planta se cree que es una ciudad hipodámica más, una ciudad en cuadrícula; pero si nos fijamos en el perfil vemos que está en un falda con pendiente muy pronunciada. Las calles que van cortando las curvas de nivel son escaleras. Una ciudad aterrazada, modelo precioso de ciudad en cuadrícula nada horizontal.

Pregunta: Si en la ciudad el continente es independiente del contenido, ¿no cree que por eso existe esa diferencia entre Urbanismo y Arquitectura? Alguien ha dicho en estas charlas que Arquitectura y Urbanismo era lo mismo a diferencia de la escala, pero que actualmente el Urbanismo está ensimismado y se ha convertido en una serie de normas que constriñen la arquitectura.

Respuesta: Yo diría que ese urbanismo que has definido es un mal urbanismo, es una visión del urbanismo que coincide con el que caracterizó una etapa de la cultura profesional española que ha conseguido la mala prensa actual del urbanismo. No creo que se pueda decir que el Urbanismo sea una actividad cerrada, independiente de la arquitectura. Hay un paralelismo muy fuerte entre ambas disciplinas, tienen un campo de coincidencia, pero no estoy de acuerdo con que sea una cuestión de cambio de escala.

Pregunta: Creo que una de las mayores críticas que se puede hacer al Movimiento Moderno es la proliferación del bloque abierto, que acaba con el sentido tradicional de la calle. Parece ser que existe una necesidad de recuperar la calle, por tanto de recuperar la manzana.

Respuesta: En primer lugar, la calle es como una necesidad frente la espacio desarticulado y desdibujado del Movimiento Moderno. Yo distingo entre lo que dijo el Movimiento Moderno y lo que ha salido de él. A finales de los años 60, con el auge de la cientifización del Urbanismo, se produjo la primera crítica sistemática del Movimiento Moderno. Un tema que yo explico en mis clases, es el "espacio positivo" y el "espacio negativo"; el positivo es aquel que está acotado y los planos verticales que lo acotan ejercen sobre nosotros una determinada acción psicológica, es un espacio protector, envolvente, frente al espacio negativo que no ofrece esta protección. Los hombres tenemos un problema de distancias, de proporciones, de alturas, y el espacio positivo es un espacio interactuante con nosotros, es el espacio de la mayor parte de la ciudad tradicional. En cambio, el espacio negativo, es el espacio con el que esta construido Brasilia, un espacio continuo, fluido, en que la edificación aparece como hitos aislados independientes que no delimitan ningún espacio, no interactúa con nosotros y esto parece ser una necesidad psicológica. No hay estudios sobre este tema, solo intuiciones.

Siempre cuento una anécdota de algo que he visto en Brasilia, es la ciudad concebida para el automóvil, con las grandes arquitecturas de Niemeyer como grandes hitos estéticos, con una arquitectura bastante mediocre en el resto de su edificación, todo ello suelto en un espacio discontinuo. Cometí la irresponsabilidad de salir a ver Brasilia andando -las distancias son gigantescas, todo pelado, las calles son carreteras-, extenuado después de todo el día de andar, escuche música en la lejanía, me acercaba a la torre de la televisión situada en un descampado, monumento también de Niemeyer, apoyada sobre unos muros de hormigón sosteniendo una plataforma sobre la que se sitúa un gran restaurante. Estos muros crean un espacio acotado, semicerrado, lleno de gentes variopintas, el único sitio donde había calor humano. Sin embargo, la Plaza de los Tres Poderes formada por las grandes construcciones de Niemeyer estaba absolutamente vacía, solo había autobuses de turistas, ejemplo claro de espacio negativo, mientras que los planos verticales acotaban un pequeño espacio positivo, absolutamente humanizado, en contra de los creadores de la ciudad...

Todos tenemos nuestras obsesiones. Desde pequeños heredamos una serie de informaciones acerca del entorno, así como del modo de enfocar los problemas. Debemos de descubrirlos para poder superarlos y conseguir nuevas maneras de actuar, convirtiendo esas obsesiones en series de investigaciones de las que podemos aprender que la solución de un problema te lleva a otro.

La arquitectura -siguiendo a Le Corbusier- ha de apasionar: es un hecho creativo que debe conmover. Hay que "vivir apasionadamente la arquitectura". El problema surje al pasar del mundo de las ideas al de la realidad construida.

La emoción no ha de ser servida por lo bello -éste es un concepto subjetivo y cambiante a lo largo del tiempo-. La emoción la entendemos como algo que provoca o estimula a los sentidos. Una posibilidad para abordar un proyecto de arquitectura es buscar esta provocación de los sentidos. Por ello, nos parece más importante el proceso que el resultado final: el proceso puede ser claro y tener ese valor emotivo mientras que el resultado puede ser tremendamente "feo" en el sentido académico de belleza.

La génesis, el concepto, la ideación es el germen del proyecto: es el *qué* queremos hacer ante un proyecto. Esta dimensión creadora es algo compartido con otras disciplinas (literatura, escultura, pintura, etc.) es el mundo de los conceptos en el que todo es mutable. El *cómo* es lo que nos lleva a un lenguaje y forma concretos que se encuentran dentro, ya, de la dimensión arquitectónica. Transmitir los mecanismos de este cómo es el objetivo principal de todo profesor de proyectos.

En realidad, no existe *cómo* enseñarlo; la experiencia personal -emociones, recuerdos...- es lo que nos ayuda a transmitirlo bajo forma de "aproximación a": plantear problemas a un alumno, ofrecer caminos de investigación. Para ello es fundamental la provocación durante el proceso pedagógico y las imágenes pueden ser un camino. El profesor debe encauzar, poner "en situación de" al alumno.

El *qué* hacer es la base del proyecto. No se trata de esperar a que llegue la inspiración, sino de mantener siempre un espíritu alerta que te haga vivir la profesión a lo largo del dia entero.. Este talante hace percibir cualquier situación de modo que nos pueda enriquecer o ayudar a resolver problemas específicos de nuestro campo: cualquier experiencia puede ser válida siempre que haya una voluntad previa. Por ello la aptitud de percibir, de ser permeables, es fundamental para el germen del proyecto. Luego habría que hacer una labor de abstracción y reinterpretación no literal. Aquí, el archivo personal, el mundo de referencias es importantísimo.

Antes de enfrentarse a resolver el problema se precisa una fase previa de "encierro personal", examinar toda esa información que tenemos aprehendida para poder aplicar y adecuar una serie de conceptos a la respuesta que demos. Asi pues, en la elaboración del proyecto debe existir una voluntad inicial apoyada en ese proceso de percepción selectiva. Esa fase previa es primordial, lo demás es profesionalidad y aprendizaje. La carga de subjetividad aquí es mínima, tan sólo lo que aporta nuestra memoria.

Hay que aprender a mirar: los conceptos genéricos se encuentran en cualquier lugar, debemos aprender a abstraerlos, quedarnos con los principios generales que los configuran y aplicarlos a nuestra disciplina concreta.

Existen, para nosotros, una serie de elementos recurrentes que pasamos a explicar brevemente:

- La llanura: como grandes vacíos en donde surgen los límites, el cielo nuboso y agresivo frente a la tierra cálida y tranquila, surge en este apartado el concepto de "plataforma" como espacio abierto y vacío que puede contener -o no- objetos posados en él.

- El límite: como espacio natural móvil y fluido. Al crear un recinto se circunscribe e inmoviliza el espacio interior. Es una operación de abstracción que por sí sola segrega un lugar del resto del territorio, creando una relación dentro-fuera y transgrediendo las leyes del lugar. Aparecen conceptos contrapuestos: campo-ciudad, activo-pasivo, positivo-negativo.

Otra acepción de límite es la utilizada por Oteiza: operación de abstracción como sustracción, componer sustractivamente. Encontrar la geometría de un objeto por la negación de su materialidad, lo que él llama "desocupación espacial". Así opera Velázquez en sus Meninas o Wright en el museo Guggenheim: pintar un espacio vacío.

- La escalera: la llanura cambia, se inclina y se convierte en escalera. Es un invariante al que todos los arquitectos recurren adecuándola a todas las situaciones.

- El mundo subreal: el lugar oculto donde se mezclan los sueños y la melancolía, entendida como la tristeza aligerada dentro de la voluntad de sustraer. Nos aproxima al mundo de los conceptos.

-Las grandes obras: la catedral ya no es solamente una obra de arte sino un drama: la lucha contra la gravidez. Su único fin es la levedad, la pérdida de masa. Es una operación minimalista en la que se intenta envolver el máximo volumen con la mínima piel.

Junto a estos conceptos hay otros mecanismos de abstracción más científicos que los anteriores:

- La repetición: en la Naturaleza no existen dos entidades iguales. El hombre transgrediendo las leyes naturales en un claro acto de abstracción se lanza hacia la repetición y seriación de varios modos.

a. doble: las torres gemelas o el cuadro sobre Elvis Presley de Andy Warhol.

b. enésima: a partir de un módulo. Produce una sensación de arquitectura inacabada, que actualmente se valora más que la de las arquitecturas cerradas del pasado porque nos habla mas del proceso que del resultado (La estación de Atocha de Rafael Moneo)

c. hipnosis: pérdida de escala debida a la repetición. Se consigue por ejemplo que un muro lleno de huecos aparezca como un paramento ciego (viviendas en la M-30 de Oíza).

La materialidad del edificio es fundamental. Elegidos los materiales, la estructura se va definiendo automáticamente (Louis Kahn) y a la inversa. Tambien es importante mencionar el concepto de modulación con respecto a la estructura y la construcción.

D. Javier Seguí: Presentación

Yo pienso que si la cultura del proyecto tiene algún porvenir es apoyándose en la gente joven, en la gente nueva que está empezando a entrar en esta Escuela. Miguel Angel Alonso es de la última hornada de profesores titulares, en cuya oposición hubo un auténtico esfuerzo en la visión mágico-mitológica o imaginaria de la arquitectura frente a visiones más centradas en el historicismo de oposiciones anteriores. Alguien que participando en esa oposición tuvo esa visión fue Miguel Angel. Yo creo que es importante que también nosotros le hagamos ver lo que el colectivo piensa a este respecto.

D. Miguel Angel Alonso: Exposición

Yo soy un arquitecto formado en otra escuela y que por azar ejerce la docencia en ésta. Uno de los problemas mas importantes de la enseñanza del proyecto es la dificultad que tenemos los propios arquitectos para debatir sobre temas de arquitectura. La distinción entre lo que son problemas de los arquitectos y los problemas de la arquitectura me parece básica para empezar a hablar. Desgraciadamente, hemos tenido muchos maestros que nos han contado que sus problemas como arquitectos son los problemas de la arquitectura, y eso a muchos nos ha producido la sensación de que hasta que no adquiriéramos cierto grado de conflictividad con nosotros mismos no seríamos capaces de adquirir cierto nivel de calidad arquitectónica. Con el paso del tiempo aprendemos a distinguir entre fenómenos, por lo tanto yo creo que es importante que empecemos a hablar de problemas de la arquitectura y uno de ellos es cómo hacer proyectos.

Aquí nos encontramos con la enorme dificultad de los arquitectos para hablar de su arquitectura. Hasta hace muy pocos años se ha cultivado un tipo de profesor dicotómico, escindido entre una personalidad absolutamente racional a la hora del análisis e irracional, "creativista", en la solución de los problemas. Escisión, pues, entre análisis y síntesis que se representaba en unas largas e interminables charlas llegando hasta el más mínimo aspecto del análisis funcional -ahora es el contextual pero estamos en el mismo a camino-, y una solución final como buena disposición tocada por la gracia, por cierta capacidad creativa, de la que es imposible hablar en términos lógicos. A mí, ésta siempre me ha parecido una situación esquizofrénica incompatible con lo que yo creía el modo habitual de proceder: que en el análisis se está ya proyectando y al proyectar se analiza y que ése es un proceso de ida y vuelta constante donde las situaciones no son tan dramáticas, tan en el filo, como si cada una de las decisiones tuviera que ver con los fundamentos del arte contemporáneo.

Esta situación generaba una enorme presión no solo en los profesores sino también en alumnos y profesionales jovenes, de manera que cada una de las obras o concursos en que uno intervenía se convertía en ocasión única e irrepetible para la historia de la arquitectura, cuando ésta se hace de situaciones mucho más anónimas y menos dramatizadas y a través de una densificación en la que la experiencia proyectual tiene una importancia mucho mayor.

Resulta muy difícil establecer una diferencia entre lo que explico como método de acceder al proyecto y el modo en que opero y operamos en nuestra vida profesional. Hay una serie de puntos importantes que pueden situar mi pensamiento a la hora de enseñar y de hacer arquitectura. Yo suelo decir que la arquitectura suele estar muy cerca del pensar poético que a la vez inventa y describe la realidad, creo que eso explica mucho de nuestra actividad.Considero una obligación de la obra de arquitectura ser consciente de que se trabaja en cierto contexto, con unas determinadas necesidades y, por tanto, describiendo una cierta realidad al tiempo que se inventa, una transgresión de una realidad preexistente para crear una nueva. La arquitectura no solamente refleja un significado literal de la realidad sino que construye un mundo en diálogo permanente con las condiciones espacio-temporales en las que se ubica el proyecto.

La conciencia poética no es separable del entendimiento del proyecto de arquitectura como proceso intelectual, operación intelectual que supera los niveles del mero oficio, aunque éste sea absolutamente necesario, frente al creativismo fácil. En definitiva, lo que a mí me interesa es crear en mí mismo y en mis alumnos lo que yo llamo una disciplina didáctica: por un lado un esfuerzo constante a través de una superación que tiene que ver con el esfuerzo didáctico, con la actividad práctica, y por otro una constante reflexión. En este punto tiene su papel algo que ha desaparecido de nuestro panorama como es la crítica arquitectónica. Si uno mira las revistas especializadas en arquitectura a lo más que llega es a comentarios en la línea de mostrar aquellas connotaciones que las imágenes sugieren, mas que

establecer discursos de controversia con la obra publicada. Creo que la desaparición de la crítica arquitectónica es uno de los mayores problemas que tenemos en nuestro panorama.

Hay una revista conocida por todos -*el Croquis*- de una extraordinaria calidad pero en la que no hay discurso crítico alguno o, si lo hay, es muy limitado y se reduce, según sus autores, a que lo que aparece está bien y lo que no, no interesa. Reflexionando sobre qué me inquietaba de esa revista llegué a la conclusión de que todas la arquitecturas que en ella aparecen tienen la misma imagen, el fotógrafo logra que se parezcan unas a otras, que tengan la misma luz tenue, con tonos grises o azulados... Este tipo de publicaciones nos arroja una imagen tremendamente homogenizadora de la arquitectura cuando la obra que allí se contiene es realmente diferente. Hay una pérdida de capacidad crítica que es sustraída al lector a través de estas imágenes y, posiblemente por ello, supone un innegable éxito comercial.

Entre los fenómenos que me preocupan en relación al momento actual como profesor y como profesional o, mejor, entre los peligros que yo veo en la enseñanza y en la práctica proyectual, yo señalaría tres: en primer lugar el creativismo, como fractura entre teoría -como análisis objetivo y racional- y crítica - como análisis de una respuesta personal y, en todo caso, comentario anecdótico de todos aquellos efectos colaterales que una obra genera. En segundo lugar, el contextualismo como pérdida de unidad, como fragmentación de una obra entendida como constante cesión ante solicitudes internas de muy diversa índole -entre los que cabrían los historicismos-. Y, por último, lo que yo llamo figurativismo como recurso al modelo formal frente al tipo conceptual, yo diría que es la arquitectura como *collage* de piezas diseñadas, como sumatorio de soluciones y no como integración de solicitaciones, en el que la obra de arquitectura se entiende como yuxtaposición de elementos, cuyo valor proviene de una filiación conocida previamente publicada, incorporada al legado de nuestra historia reciente de forma que crea en nosotros una constante tensión legitimatoria. Cabe aquí el problema de la legitimidad, porque si nos lo planteamos en términos obsesivos nos puede llevar a la inacción; en términos teóricos no tiene solución y en términos históricos nos lleva al frio academicismo, incluyendo en él a la propia modernidad.

¿Cómo legitimar cualquiera de nuestras actuaciones? Ante esta pregunta y aunque no seamos conscientes de que nuestra arquitectura tiene referencias históricas, que las tiene, una de las primeras reflexiones que aclaran el panorama es pensar que sólo se proyecta desde la memoria y que, por lo tanto, todo aquello a lo que uno se refiere y utiliza es preexistente. Y esto da una enorme tranquilidad aunque ponga nerviosos a los defensores del idealismo creativo. Lo que ocurre es que memoria e historia son cuestiones diferentes, y aquí entraríamos en un debate que nos separaría de nuestro debate, pero si quisiera dejar apuntado que la memoria es el conocimiento crítico de la historia, por lo tanto no es solamente el conocimiento de los hechos y de las soluciones de los arquitectos del pasado sino el conocimiento de las razones profundas que llevaron a determinadas soluciones. Así, la historia a través de la memoria se convierte en inmenso almacén de soluciones que un arquitecto tiene a su disposición, almacén que debe ser aprovisionado al máximo, de elementos de arquitectura sobre los que se posee un conocimiento crítico, de otra forma no servirá para proyectar sino para poseer erudición o habilidad retórica.

Ya he dicho que me parece importante que se establezca una conexión sencilla entre teoría y crítica de proyecto, de forma que rompamos esa dicotomía que durante muchos años se ha establecido entre hablar de la teoría de la proyectación y hacer arquitectura. La teoría y la crítica del proyecto son, desde mi punto de vista, una misma cosa y por lo tanto lo que hay que analizar sobre un proyecto tiene que estar basado en un mismo código, con lo que necesitamos una fundamentación conjunta de la praxis y de la teorización del proyecto lo que, en definitiva, se hace a través de la razón práctica como puente entre teoría y práctica. Filósofos como Gadamer y otros nos dicen que entre ambas no hay dicotomía sino distinción de saberes.

Antes comenté cómo a través de la teoría del proyecto tratamos de establecer una conexión entre el modo en que uno establece su aproximación a la arquitectura y el modo en el cual uno enseña la misma. En definitiva, desvelar todo lo que son los inicios del proyecto que constituyen la piedra angular de cualquier teoría del proyecto. A mí me ha interesado establecer una concordancia entre el análisis y síntesis del proyecto, entre lo racional y lo irracional, entre lo imaginativo y lo operativo en la proyectación. Naturalmente, esto exige un entendimiento de la metodología no como un fenómeno cerrado sino como aproximación al fenómeno de la proyectación en el que lo más importante sería decir que no existe una metodología sino que existen metodologías o que cada método son infinitos métodos.

Somos conscientes de que alrededor de la actividad proyectual aparecen multitud de puntos comunes bajo los que se van decantando una serie de convenciones que a los arquitectos nos cuesta muchísimo especificar pero que tienen que ver con lo que podría entenderse como una aproximación definitoria del fenómeno del proyecto. Naturalmente el proceso del proyecto aparece a través de esa distinción canónica y tradicional como es la de el análisis y la síntesis, lo que ocurre es que el análisis forma parte del proceso de proyectación, no es algo previo, y la síntesis tampoco es independiente o deja de estar teñida de elementos analíticos, sino que ambas se va mezclando de manera que desde el

momento inicial el fenómeno de análisis y síntesis, de crítica y teorización, está absolutamente presente en todos los casos.

Pregunta: Antes has empleado la palabra convenciones ¿no sería mejor hablar de convicciones?

Respuesta: Es posible, pero sólo porque las convenciones son convicciones asumidas por un grupo de gente se nos permite hablar de ellas de manera precisa. Aún así yo veo difícil hablar hoy de un "libro de estilo" para la arquitectura; es más, el problema suele venir de ahí, del énfasis que cada uno pone en el entendimiento de determinadas palabras o conceptos.

Como decía antes, hay una serie de fases que generan aproximaciones sucesivas al proyecto y, en definitiva, a la obra de arquitectura. Una primera parte yo la defino como de expresión verbal en la cual uno desarolla una programación, una definición del problema arquitectónico que se nos presenta y en la que lo que se trata es de describir condicionantes, requisitos y preexistencias que puedan afectar al proyecto y por otro lado lo que yo defino como la "incorporación del personaje" como parte creativa de esta fase de programación que es la del conocimiento profundo de la pregunta: unos puede entender a través de los condicionantes cuáles son aquellos elementos que están alrededor del proyecto que no es posible modificar, a través de los requisitos se puede entender cuáles son aquellas prioridades establecidas entre las distintas actividades que generan una determinada necesidad, o se pueden analizar las preexistencias como presencias culturales que rodean a la arquitectura. Eso que defino -que definía Curro Inza- como la incorporación del personaje es la capacidad que el arquitecto tiene para asumir el problema -igual que un actor su papel- y plantearse la pregunta con toda su intensidad. Esto puede parecer obvio, pero uno de nuestros grandes problemas a la hora de resolver un problema de arquitectura es la incapacidad para entender la esencia profunda del propio problema, surgiendo ya en el análisis unos vicios de origen que ocasionan una respuesta inadecuada por brillante que ésta sea. A partir de estos elementos aparece una definición de diversos objetivos que se deben valorar, justificar, jerarquizar y determinar otro aspecto creativo cual es el de la argumentación que trata de mostrar la intencionalidad profunda del proyecto que se va a hacer.

Hasta aquí actúa la capacidad inductiva de la mente. Se trata de construir un discurso a partir de múltiples aspectos parciales que van apareciendo tras el problema arquitectónico y de los cuales el arquitecto trata de inducir una ley general capaz de organizarlos. A partir de que seamos capaces de establecer argumentación, una densidad conceptual que fundamente la acción proyectiva, se dispara un fenómeno diferente que es el de la intuición, que permite ir directamente al centro a través de la expresión simbólica de aquellas características preformales que identifican las cualidades definitorias de la solución y, de una manera sintética, el soporte profundo de cada una de las ocasiones de la arquitectura.

A partir de esta génesis más o menos larga, difícil de valorar en términos porcentuales, se abre una etapa de evolución que está conectada con las capacidades deductivas que constantemente desarrollan el proyecto a través del diseño, que no es sino la resolución gráfica de determinados problemas que se van planteando en la definición formal; lo que podría llamarse -si antes he hablado de la expresión verbal o de la expresión simbólica- la expresión gráfica y, finalmente, expresión técnica del proyecto de arquitectura. Aquel momento de la intuición en que la capacidad de síntesis es mayor, es el fundamento de la integración por algunos definida como de *ideograma* o de *esquema dominante*; en definitiva, es el momento en que ya tiene presencia real la solución al problema arquitectónico, no es

Posteriormente aparecerá la conformación, la incorporación más consciente de formas, de espacio, de construcción y de orden interno arquitectónicos. a través del establecimiento de una serie de relaciones cruciales para la definición arquitectónica. Estas son las relaciones entre las condiciones extrínsecas o externas y las intrínsecas o internas de toda obra de arquitectura. La arquitectura es, disciplinarmente considerada, la construcción de forma y espacio bajo un orden, palabras -construcción, forma, espacio y orden- que me parecen clave para definir el fenómeno de la arquitectura y que están en directa relación con unas condiciones de entorno como función, lugar, técnica y cultura que rodean al fenómeno arquitectónico. Creo que cada solución de arquitectura lo que hace es establecer unas relaciones específicas entre esas condiciones intrínsecas y extrínsecas. El modo en que se afronta la construcción del proyecto no es sino una relación que se establece con la técnica -que es exterior a nosotros y que casi ninguno somos capaces de generar-. Estas relaciones son, a mi modo de ver, únicas y personales y difícilmente encajables dentro de una metodología sino que tienen mucho más que ver con una cuestión de opciones, de interpretación de cada situación que el arquitecto es capaz de definir a priori y de modificar posteriormente.

Comentario: Falta un elemento que me parece que estás evitando, que para Bachelard no presenta ningún problema ni para Valèry, por ejemplo, y es que el poeta utiliza un imaginario de palabras. Definición verbal decías tú anteriormente, pero la definición verbal de una cosa no tiene ninguna operatividad arquitectónica hasta que el individuo que la recoja no sea capaz de transmitir en términos de imágenes operativas y éstas son imágenes formales. Lo que le falta a todo lo que estás diciendo es un imaginario formal... Después hablabas de definición de objetivos, pero el objetivo como no se concrete directamente

en configuraciones formales tampoco es operativo. Hablabas también de la intuición como comprensión resolutoria, pero eso tiene que ver también con la práctica, con el modo de hacer y de expresarse...

Respuesta: En todo proceso de proyecto hay una serie de aspectos objetivos y subjetivos. A la vez que realizamos el análisis hay un inicio de síntesis que establece una primera distinción como incorporación al personaje que hace cada uno de nosotros entre ambos aspectos y que es absolutamente diferente de otros o, al menos tiene matices. La argumentación posterior que hacemos también es un fenómeno creativo aunque podamos, incluso, ponernos de acuerdo en determinadas valoraciones y jerarquizaciones de objetivos. Lo que quiero significar es que no se puede distinguir entre análisis y síntesis en el proyecto, a la vez que se analiza se está produciendo una síntesis. Pero de esa expresión verbal hay que pasar a la expresión formal que creo que es la que tu me planteabas, pero creo que hay un aspecto intermedio que es el de la capacidad simbólica, que es la de pasar de describir un problema -los objetivos fundamentales ante el problema- a implicarse en una determinada resolución que pone el acento en aquellos aspectos simbólicos, más profundos, que plantean el problema con toda su crudeza.

Pregunta: ¿Pero no te parece que ese plano intermedio es, en arquitectura, plenamente configural? Trías dice que es geométrico. Hay una imaginación configural sin la cual es imposible hacer la traducción de lo verbal a lo arquitectónico y viceversa. Entonces, ese plano intermedio está apareciendo en lo que dices aunque dudes en tratarlo y es absolutamente trascendental.

Respuesta: No lo evito puesto que he hablado del papel configural de la memoria en nuestra actividad arquitectónica, aunque intente racionalizar a la hora de explicar ese fenómeno. Insisto en que la arquitectura para mí no es un problema objetual sino un problema relacional. Si algo distingue a la arquitectura de las demás artes es que se establece en "relación a"; la arquitectura establece relaciones. Por ejemplo, es crítica la relación que la arquitectura establece con un determinado lugar; un lugar es algo preexistente que la arquitectura destruye a su vez generando un nuevo lugar. Según cual sea el tipo de relación que seamos capaces de establecer con ese lugar preexistente, se genera una definición de arquitectura. De igual manera opera la relación que establezcamos con la función (los arquitectos de la *tendenza* negaban cualquier relación entre función y forma, mientras que los *funcionalistas* establecían una relación unívoca entre ambas). Las relaciones que establezcamos son cruciales a la hora de formalizar la arquitectura. Tras el paso verbal, esos primeros garabatos, croquis, que hacemos no son operaciones formales sino expresión simbólica de qué es lo que queremos que nuestra arquitectura sea. En la explicación del proceso de proyecto me parece muy importante señalar que un esquema simbólico tiene múltiple soluciones formales y que éstas dependerán de la relación que cada uno sea capaz de establecer entre función-forma, espacio-lugar construcción-técnica y cultura-orden, de tal manera que su propia crítica active un proceso de aproximación a la forma técnica que permitirá su realización. Pensar que esa figura simbólica contiene un germen de arquitectura pero no la definición precisa de una forma, libera al arquitecto y le hace ver las múltiples posibilidades que cada proyecto contiene en sí.

Comentario: Hasta ahora lo que has dicho lo suscribo totalmente pero con un vacío intermedio: eso que llamas "forma simbólica" creo que es más sencillo, que es -en una conceptualización del hacer- simplemente el hábito de recordar cosas y, de alguna manera, transcribirlas, el cómo te expresas. Esa forma simbólica ya es una imagen y ya es formal lo que pasa es que tiene un tipo de formalidad distinto. Y cada uno, cada alumno en nuestro caso -y esto me parece la clave de la formación- tiene una manera, un hábito, de aproximarse espacialmente a lo conceptual. Así como en *La poética de la ensoñación* Bachelard nos dice que sueña con palabras, ¿cuál es esa materia prima con la que trabaja el arquitecto? Pues es precisamente su gestualidad que es la que recoge el simbolismo y... toda la reflexión. Todo lo que estás diciendo pasa irremediablemente por ese campo intermedio.

Respuesta: Estoy de acuerdo, y es una gestualidad que está basada en su propia memoria arquitectónica... Pero a mí lo que me interesa es desdramatizar ese fenómeno del primer gesto, tomándolo solamente como una aproximación; entendiendo el proyecto como un proceso, como un fantasma al que si uno quiere atrapar demasiado pronto desaparece: hay que darle tiempo para que se materialice. La aproximación sucesiva debe evitar los procesos de formalización en exceso tempranos para que se dote de corporeidad, no de imágenes sincopadas.

Topamos siempre con la intuición, que es un campo espinoso y que muchas veces se intenta eludir. Yo asumo que la intuición existe y que trabaja de manera más activa siempre que haya una labor previa consciente de estimación de los problemas del proyecto, de jerarquización de objetivos, pero que actúa como potencia de la mente que permite saltar por encima de muchos condicionantes e ir directamente al centro. En el *Eupalinos* de Paul Valèry se nos dice que el hombre puede proyectar porque es capaz de olvidar. Es decir, es un proceso de concentración en unos determinados problemas que constituyen para él la clave sobre la que se debe argumentar la solución del problema arquitectónico; a partir del momento en que esa tensión alcanza un cierto límite, se inicia ese proceso intuitivo que anuncia la forma arquitectónica que yo prefiero entenderla todavía como pre-forma.

Comentario: El hombre puede hacer cosas porque es capaz de olvidar, pero también es capaz de reproducir una cosa que había reconocido antes. Resulta que éste posee la capacidad de tener una forma, vaciarla de significado y proyectarle otro. Lo que es muy difícil de explicar es cómo se produce este fenómeno sin considerar ese intermediario del propio modo de configurar. La capacidad del arquitecto está en proyectar significados en configuraciones que sea capaz de hacer y en la capacidad de generar configuraciones a partir de significados que puedas sacar a las cosas.

Respuesta: Hay una palabra que a mí me parece crucial y que define, desde mi punto de vista, al arquitecto y es la de mediador. La visión global mediadora que el arquitecto tiene entre la realidad presente y la futura, define una operación intelectual de naturaleza cultural cuyo argumento básico es el proyecto y cuyo objetivo es la obra construida. Aquí estamos en el núcleo de lo que constituye la operación arquitectónica.

A este respecto, yo suelo hablar de tres elementos operativos del proyecto: rigor en el concepto; coherencia en el lenguaje y carácter adecuado al contenido. Tres enunciados en los que se concentran muchos de los valores críticos que también deben dirigir el análisis de la propia arquitectura o de otras. Rigor en el concepto contiene esa exigencia de expresar el máximo de ideas con el mínimo de elementos, lo cual exige una voluntad necesariamente sintética...

Pregunta: ¿Rigor quiere decir exactitud en términos de Gadamer?

Respuesta: ... Sí... distanciarse, ser capaz de tomar distancias y compromisos... Hemos entrado en un tema complicado...

Comentario: Estás haciendo un discurso tan comprometido que estás provocando (risas). Hay otros discursos que no provocan a nadie.

Respuesta: La libertad no existe si no existe una obligación. La estricta aplicación de ciertas obligaciones, elegidas y no impuestas, confiere al proyecto un signo de originalidad que lo distingue de muchos otros...

Comentario: Gregotti en *Desde el interior de la arquitectura* trata el tema del rigor, y Valèry en la *Teoría poética y estética* también..., el propio Pessoa y Gadamer también tocan este asunto. El rigor tiene que ver con la exactitud es algo así como llegar al límite de las condiciones y en ese instante las cosas se te empiezan a presentar como indispensables. Esto tiene muchos ecos...

Respuesta: Ecos de todo el pensamiento poético, ya lo dije al principio...

Comentario: Profundidad, rigor y coherencia no son el mismo concepto en términos estimulantes pero si son muy parecidos en términos conceptuales.

Respuesta: Sí, pero yo intento dar a la idea de coherencia el matiz de que en el proyecto debe existir una legalidad interna que nos lleve de lo general a lo particular manteniendo el rigor del que hablábamos y que, justamente, entendido el proyecto como un proceso, el control de esa legalidad interna me parece muy importante. Dicho en términos más pedestres: evitar que los lenguajes se tomen como simples resoluciones formales ante determinadas situaciones, entendiendo como gratuitas las condiciones internas del propio lenguaje. Estoy en contra de la arquitectura de *collage,* ya lo he anunciado antes, se trate de arquitectura contemporánea o no.

El carácter adecuado al contenido va en contra de la indiferenciación y de la ubicuidad de las formas. Creo que en muchas arquitecturas se da una inadecuación entre contenidos y continentes que los construyen...

Pregunta: Entonces ¿existe un catálogo de formas?

Respuesta: No, no existe. Pero me parece que hay siempre un carácter adecuado a cada contenido; el modo en que se usan los materiales, por ejemplo, no sirve dar la misma respuesta ajustada a unos casos que a otros. El de carácter es un término muy del XIX pero creo que aún es importante y necesario. No podemos entender la arquitectura como un fenómeno de creación de formas independientes del lugar, del entorno, de la función, del fin... y de muchas otras cosas.

Comentario: Carácter que en psicología es un término básico quiere decir empatía. Entonces el carácter es una función del sujeto que está en un lugar, de cómo entiende el lugar y cómo el lugar es entendido por él, entonces el carácter tiene que ver con la facilidad de entrar en contacto con una cosa y que esta entre en contacto con uno mismo. En ese sentido, el carácter social tiene que ver con lo que Ignacio Gómez de Liaño denominaba *ideogramas*. Hay unas ciertas formas sociales, un entendimiento

social de formas que nos resultan cómodas, pero el carácter tiene que ver, en última instancia, con la manera personal que uno tiene de entender algo que tiene enfrente. Carácter son los rasgos de identidad.

Respuesta: Si pero a mí me interesa en la manera en que se adecua al contenido. No hablamos de que un edificio transmita la función de una manera directa como podía hablarse en el funcionalismo más canónico, tiene que ver con condiciones más genéricas, convencionales tal vez, y aunque las formas que uno genera tengan que ver con ellas, no están objetualmente al margen de cualquier consideración. En definitiva, esa relación remite a convenciones que vienen de la historia de la cultura que nos rodea y que permiten que la obra arquitectónica establezca una mejor relación con su entorno.

Pregunta: Paco Alonso explicaba cómo cuando trabajaba en algún estudio, el lugar de los libros y de las revistas estaban junto al maestro y no era accesible al colaborador, sustrayéndosele la posibilidad de conocer el origen de las ideas de un cierto proyecto. Tratamos de explicar las cosas en la medida en que nos interesa significativamente aquello que hemos hecho pero eso nos distancia de la explicación directa, que muchas veces es totalmente absurda, de cómo se ha generado el proyecto...

Respuesta: ¿No te parece significativo que los que mejor han explicado cómo se han generado sus obras sean literatos? Quiero decir que hay una absoluta coherencia entre el modo en que se explica y lo que se explica

Comentario: Lo que quiero es hacer ver el gran esfuerzo que éticamente tenemos que hacer los arquitectos para que de nuestra propia actividad interna salga algo que pueda ser conceptualizable y transmisible, despojándolo de toda la mistificación que hace que de alguna manera se oculte.

Respuesta: Creo que hay una cierta contradicción entre pedir esa explicación y, por otro lado, entender que el autor y la obra no son una misma cosa. Una cosa es lo que le pasa al autor cuando genera una determinada obra y otra distinta las reflexiones que esta obra puede generar a posteriori. Me parece que durante demasiado tiempo se han confundido los deseos, obsesiones y preocupaciones de un autor con su propia obra y, desde luego, hemos tenido numerosas explicaciones donde parece que había una absoluta interrelación y que las obras se explicaban en términos autobiográficos del autor. A mí personalmente me preocupa mucho más hablar de las obras que de las preocupaciones de cualquier arquitecto y, por tanto, de mis propias obsesiones que, si hay alguna, están presentes y que no creo que sean muy relevantes para el resultado final de la obra. Explicar cómo uno vive una obra yo creo que no interesa absolutamente a nadie...

Pregunta: ¿Cómo que no...?

Respuesta: Porque lo que uno tiene que hacer al final es una reflexión sobre el método y éste, en lo absolutamente particular, no es interesante para nadie. No es que no lo pueda contar sino que no me parece central...

Comentario: Ahí es donde está la equivocación. Porque eso te lleva directamente a una teoría de la arquitectura, pero no del proyecto. El proyecto es otra cosa, es una tarea artesanal.

Respuesta: De acuerdo. Y por ello me interesan más las estrategias -el cómo y el porqué- que los propios arquitectos, pero eso no se puede explicar con palabras sino alrededor de un proyecto, con palabras creo que nos perdemos en un discurso que no es del arquitecto...

Comentario: ¿Quién lo ha intentado hacer?

Respuesta: La verdad es que nadie...

Comentario: Por eso no podemos decir que se pierde, eso no se sabe (risas)

Respuesta: La pregunta es entonces por qué nadie lo ha podido hacer.

Comentario: Tal vez porque nadie ha querido hacerlo. No es una crítica, es una reflexión cuyo fundamento es el libro de Hanno Walter Kruft sobre *Historia de las teorías de arquitectura...*

Respuesta: Pero yo hablo de obras concretas no de la arquitectura con mayúsculas; no por vergüenza sino por dudar de la importancia real de hablar de aspectos personales que puedan teñir las virtudes o de los defectos de una obra que se presenta por sí misma.

Comentario: Pero eso es la cultura del proyecto. No hay cultura del proyecto porque no se habla del proyecto, se habla de la arquitectura que hay detrás del proyecto.

Respuesta: Es posible... Creo que, en el fondo, estamos bastante de acuerdo, porque cuando yo hago en clase análisis de arquitectura contemporánea lo que me interesa descubrir son las estrategias que empleaban los arquitectos modernos cuando proyectaban, porque ahora no contamos con elementos de composición como los arquitectos del pasado -el Movimiento Moderno destruyó esos códigos- sino con estrategias de aproximación a los problemas del proyecto que sí se pueden estudiar. Entiendo menos el valor de las obsesiones particulares del arquitecto que, además, funcionan de una manera tremendamente inconexa. No sé..., tal vez estamos equivocando los niveles del discurso.

Comentario: Es que la Historia trabaja con hechos y éstos son, en nuestro caso, el arquitecto trabajando, y éste no es ajeno a su contingencia.

Comentario: Al final la historiografía se basa en el reconocimiento de la forma histórica que se va repitiendo, pero esa es la explicación sin más de la memoria: al fin y al cabo la Historia de la Arquitectura es la explicación de la memoria, pero eso se sigue a posteriori. Pero en el hecho concreto cuando un personaje actúa, curiosamente, se tiende a olvidar todo; en el campo de la arquitectura ese campo intermedio que es la propia operación desaparece totalmente del fenómeno arquitectónico, sin embargo, en la pedagogía, sobre todo en los primeros niveles, éso es básico, porque un alumno se estimula obteniendo confianza de hacer caso o no a sus propias obsesiones, a trabajar con los materiales más naturales y más a su alcance...

Respuesta: Sí, sí. Irse dotando de ciertas seguridades...

Comentario: ...y teniendo la garantía, de algún modo certificada por alguien que está delante suyo, de que a partir de esas cosas se puede llegar a hacer arquitectura sin necesidad de una sofisticación que a veces puede llegar a ser aniquiladora.

Respuesta: Creo que estamos muy cerca. Antes he hablado de que entiendo el proyecto como un proceso, que éste es abierto y que hay una serie de aproximaciones sucesivas y que hay una idea de fantasma, etc., de tal manera que en ningún caso debe haber una preocupación por la obtención de una forma predeterminada. Todo lo que yo puedo transmitir a mis alumnos es cómo romper la dictadura del papel en blanco, como empezar a proyectar y eso puede dar lugar al resultado que el profesor defina.

Comentario: Creo que al acecho de tus propios procedimientos desde el punto de vista más bajo, sin entrar en excesivas profundidades, si vas directamente a las operaciones te vas dando cuenta de que éste es un modo de ver subversivo y conceptualizador que, en cualquier caso, no anula toda otra reflexión que se pueda hacer sobre la arquitectura, pero que la ilumina. Antes hablábamos de que no había crítica arquitectónica, pero ¿cómo va a haberla si el fundamento de la crítica está justamente en la génesis? Hay crítica literaria porque sí hay poéticas... Sin embargo, no hay crítica arquitectónica porque el proyecto, que es el hacer mismo de la arquitectura, no está siquiera verbalizado. No hay forma de hacer una crítica porque ésta pasa por el proyecto.

Pregunta: Pero ¿Le es afín el lenguaje hablado al lenguaje arquitectónico tal como lo es al poético?

Comentario: Ese es el problema. Claro...

Respuesta: Eso es a lo que me refería antes sobre que la forma de expresar el proceso del proyecto arquitectónico es el mismo proceso, por lo que habría que seguir el proceso en todos sus términos y esto es muy difícil...

A mí eso hasta ahora no me había interesado especialmente, pero voy a empezar a planteármelo a partir de los comentarios de Javier Seguí... (risas)

Comentario: El gran problema de esto que estamos hablando es que hay que verbalizarlo y no se puede verbalizar de cualquier modo, no todas las palabras sirven para decir las cosas que a uno le interesa: hay que aplicarse palabras pero no sirve cualquier palabra y eso constituye un gran esfuerzo. Además, esto no puede hacerse como no haya una cierta temperatura colectiva de intercambio de conceptos que sean útiles para tratar estas cosas, de esto no hay costumbre, no hay cultura del proyecto y por eso no hay crítica de la arquitectura como labor, como tarea, como quehacer -porque crítica como significado sí hay-Otro inconveniente es nuestro lenguaje absolutamente esotérico para la sociedad, por eso estamos tan aislados. Sin embargo el tema el proyecto es común a la filosofía es un tema básico de nuestra cultura y, en este instante de crisis, absolutamente trascendental. Tú has dicho una cosa muy importante: sólo se proyecta desde la memoria, pues entonces resulta que todo inicio de proyecto sale desde la memoria transformada; a lo mejor, hay una interpretación de algo que no pertenece a nuestro campo trasladado a éste...

Respuesta: Pero el proyecto no sale de un lugar sino que es un proceso en el que convergen fenómenos que van apareciendo -unos consciente y otros incoscientemente- y que, por tanto, pertenecen a

tu propia memoria, el proyecto no se basa en una serie de elementos previos que es necesario explicar sino que el proyecto es en sí mismo proceso, y sobre él van apareciendo determinadas cosas muchas de ellas no controlables. En el propio fragor del proyecto las soluciones emergen por toda una serie de coincidencias difícilmente explicables.

Comentario: Estoy de acuerdo. Pero hay momentos en que en el proyecto aunque estés en un momento de indefinición "fantasmal", como decías tú antes, en ese momento -digo- te crece una pasión, te enciendes..., pero ese encendimiento tiene que ver con una configuración que estás viendo como posible porque la hayas recordado o porque en ese momento se te vaya haciendo presente a través de unos rasgos o de una imagen, eso es inevitable.

Respuesta: Pero esa imagen no la tienes, tienes el "fantasma"... ¿Y el fantasma que es?

Comentario: Una imagen, no una forma concretísima, pero una imagen no definida, una sensación de como tienen que ser las cosas... Y esa imagen la tienes obtenida por tu determinada cultura.

Respuesta: Sí, estoy de acuerdo, en esos términos de imagen.

Comentario: Entonces si no eres capaz de representarla es como si no la tuvieras y ahí hay ya una traducción inmediata que es configuracional y que tiene que ver con tu propio modo de expresión. A partir de ahí empieza el diálogo, pero siempre determinado por un propio modo de hacer. El lenguaje de la concepción arquitectónica está sin describir, hay muy pocas cosas escritas. Ahora el alumno que comienza y no sabe por donde "hincar el diente" al asunto, a lo mejor lo que necesita es que le den confianza en que el trazo puede ser una vía. Eso es muy importante, se salvan aquellos que sin querer le salen las cosas sin que lo piense. Pero la gran reflexión está en que a partir de que te han salido darles la vuelta y ofrecer al que está aprendiendo esa confianza para que pueda apoyarse en algo.

Respuesta: Es posible, pero no veo claro hasta qué punto no puede resultar una ficción ese "darle la vuelta".

Comentario: Mientras no se la demos no lo sabremos...

Respuesta: Esa es tu única defensa.

Pregunta: Pensando así, ¿cómo realizas tu trabajo de colaboración?. Porque alguno tendrá la idea y deberá comunicársela al otro.

Respuesta: Es un proceso de convencimiento. En términos generales hay uno que tiene determinada relación con el cliente, y trata de contárselo al otro. La estrategia es siempre contar y convencer.

Pregunta: ¿Convencimiento de una situación configural a la que se trata de llegar?

Respuesta: No, no estamos aún hablando del proyecto, tú solo tratas de contar aquellos aspectos que te parecen fundamentales. El otro plantea sus dudas, sus dificultades, sus diferentes percepciones, y eso va produciendo una constante decantación y unos interrogantes abiertos que siempre quedan. No conozco a dos arquitectos que puedan hacer el mismo proyecto a la vez, por lo tanto, siempre hay alguien que lo comanda, que acomete el proyecto. Hay alguien que define y que contrasta con el que está al lado tratando de convencerle de que es lo correcto. Naturalmente, tiene que producirse cierto entendimiento, cierto consenso, sin el cual no hay colaboración posible.

Comentario: Eso quiere decir que dos personas que colaboran tienen, al menos, una serie de esquemas configurales comprensibles y admisibles por los dos. Un consenso de rechazo del manejo de ciertas formas, un consenso imaginario.

Respuesta: El consenso es importante pero lo es más la confianza mutua.

Comentario: Pero solo puede haber confianza mutua si hay consenso imaginario. Sin imaginación del futuro compartida...

Respuesta: No solo, no solo. Hay momentos en los que tienes que establecer acuerdos. Si tiene sentido el proceso de proyecto es para establecer límites a lo que se da por supuesto.

Comentario: Cuando no hay consenso sobre esto si lo hay contra esto: que no se parezca ni a esto, ni a eso, ni a aquello, eso siempre lo hay.

Respuesta: Sí, llegas a unos límites en el proceso pero no establecidos previamente.

Comentario: En términos globales. Se comparten filias y fobias.

Respuesta: Pero la seducción que determinadas formas tienen para uno no es la misma que tienen para el que está a su lado y, por lo tanto, tienes que convencerle de que ése es el camino correcto, y el otro tiene que jugar el papel de ponerle el máximo de pegas a la propuesta o dar soluciones alternativas. Creo que en una colaboración lo bueno es que se haga mas fácil el proceso de avance y crítica que uno sólo tiene mayores dificultades en producir. Por eso yo, como profesor, desconfío de la crítica en grandes grupos y pienso que debe darse en grupos muy controlados para que se de el debate cara a cara.

D. Javier Seguí de La Riva: Presentación

A lo largo del curso hemos escuchado a personas encuadradas en dos grupos distintos, de un lado a los *grandes monstruos*, (los más mayores) de nuestra arquitectura, y de otro a la gente joven que ahora comienza a emerger. En este último grupo más combativo se encuentra Justo Fernández-Trapa Isasi, si bien es algo mayor que nuestros últimos invitados. Justo Fernández-Trapa es uno de esos profesores titulares que han hecho el esfuerzo de elaborar una memoria docente y que lleva ya muchos años en esto de la enseñanza.

D. J. Fernández-Trapa: Exposición

Yo pertenezco a una generación intermedia, casi sin perfil, que no tiene ni la brillantez de la que viene después, más interesada por la arquitectura, el dibujo y la presencia en los medios, ni mucho menos de la que la precedió, estos *monstruos* de los que tu hablas. Me refiero a la generación que ahora tiene cuarenta y muchos años y que normalmente estamos en la Escuela. Es una generación del período de crisis, que terminó prácticamente coincidiendo con el final del *franquismo* y la primera crisis del petróleo. En este contexto de escasez de oportunidades, todos terminamos dedicándonos a la política, el urbanismo...; la disciplina de la Arquitectura prácticamente no existía, estaba hibridada con la Semiología, la Psicología y otras disciplinas. Luego todos hemos vuelto a intentar ser maestros de la Arquitectura, pero tenemos un perfil bajo comparados con los Corrales, Molezún, Oíza, Fernández Alba, etc., que ya a los treinta años habían hecho muchas cosas y tenían un público y una escuela.

Después de ésta, viene una generación que pide cancha, la de los finos estilistas, gente que se publica en las revistas, en suma, con cierta formación y erudición, es la de los profesores más jovenes, a la que puede pertenecer Miralles, por no citar a nadie de esta Escuela para no ofender.

Mi generación tiene mucho que ver con las revistas, yo mismo he participado bastante. Ahora todos los que han hecho revistas en Madrid están dando clase de Proyectos. Tenemos que ver más con ese aspecto tranquilo y editorial que con el vistoso y complejo de la Arquitectura con mayúsculas.

En mi caso no he dejado nunca de proyectar, aunque me he dedicado un poco a todo. He sido desde arquitecto municipal hasta editor, profesor de Dibujo, de Proyectos.

Comentario: En la introducción de la segunda parte del libro de Hanno Walter Kruft se dice que la tratadística no constituye teoría de la Arquitectura propiamente y que la exposición teórica de la arquitectura siempre se da en debate, en el que se toma postura sobre ciertas cosas, pero al final acaba diciendo que es imposible que un arquitecto pueda proyectar si no tiene ciertas convicciones, ya no digo dar clase.

Respuesta: Creo que en la Escuela hay muchos profesores sin ninguna convicción y que dan clase todos los dias, pero es una opinión particular.

Comentario: Otra cosa que estamos comprobando con estos monstruos sagrados es que el uso de una terminología más o menos estricta para hablar del proyecto no existe, es decir, que la cultura del proyecto es prácticamente inexistente en este país. Por tanto es difícil entender lo que cada cual te cuenta, más cuando no existe ningún esfuerzo crítico por hacerse entender. Esta situación está llevando a esta Escuela y también al resto, a que en el nuevo Plan de Estudios no se sepa muy bien lo que es Proyectos y nadie se atreve a hacer un programa de Proyectos. Un poco la idea de este seminario es ver cómo se habla del proyecto y no tanto lo que se piensa personalmente.

Respuesta: Bueno, has puesto un rio de ideas sobre la mesa. Voy a retomar el hilo de una conversación que mantenía esta mañana con Miranda, que me parece interesante: Normalmente trato con muchos arquitectos, primero porque siempre trabajo en colaboración, pero principalmente como editor y como profesor de la Escuela. Esto me ha llevado a formarme una idea sobre la profesión, sobre la capacidad del colectivo para hacer formulaciones, y tengo que decir que soy bastante escéptico al respecto. Creo que el arquitecto madrileño es un autónomo, entendiendo por esto el que sabe o cree que sabe de lo suyo más que nadie y, por tanto, difícilmente acepta el diálogo con nadie ni la puesta en común de ideas. Esta cultura de lo autónomo, tan madrileña, es el ámbito de los arquitectos madrileños, que difícilmente articulan un debate y les es casi imposible ponerlo por escrito. Cuando no puedes escribir tus ideas con claridad quiere decir que tampoco las puedes pensar con claridad.

El autónomo es un personaje que no tiene autocrítica y el arquitecto madrileño prefiere la tertulia a la crítica. Los arquitectos catalanes son más racionales, supongo que es por la parte fenicia que les toca. Entre los catalanes es fácil que un arquitecto haga escuela, en Madrid solo lo ha conseguido Alejandro de la Sota.

En el Departamento de Proyectos es absolutamente imposible que se debata un tema relativo a la enseñanza de arquitectura. Tan es así que no se ha aclarado todavía la diferencia entre los cuatro niveles de Proyectos.

Comentario: El arquitecto es un personaje que no tiene *input*, sólo tiene *output*, habla y no escucha.

Respuesta: Si, emite pero no recibe. Miranda en su oposición a cátedra exponía el hecho de que el proyecto empieza a tener ahora un carácter de ciencia, porque hasta la fecha el conocimiento del proyecto solo ha sido el de la arquitectura. Antes de la ciencia está la historia del fenómeno. Miranda dice que hay que llegar a que cuando hablemos de arquitectura no lo hagamos contando la historia de los arquitectos, o de las tipologías o del movimiento moderno y se pueda hablar de una crítica de la arquitectura.

Hablando de otra cosa, los que han obtenido la titularidad han tenido que elaborar un proyecto docente, que normalmente han copiado de otro anterior con ideas malamente puestas en un orden. Al final queda un esfuerzo de edición, de compilación forzada, más que de una reflexión inteligente. Si no tienes clara una reflexión sobre la arquitectura y la crítica de la arquitectura, la reflexión sobre la enseñanza es una reflexión prestada.

Comentario: Como quiera que esto es una tertulia, yo te invitaría a que nos contaras algo de lo que piensas, de tus convicciones.

Respuesta: Bueno, por ejemplo, podría contaros lo que pasa en el Departamento de Proyectos. Cuando preguntas ¿qué enseña este Departamento? o ¿qué es Proyectos I, II, III, entonces el Consejo del Departamento (que es un órgano brillantísimo), tiene opiniones tan contradictorias que no puede ponerse de acuerdo. Algunos te dicen que todo es arquitectura y Proyectos III es lo mismo que Elementos de Composición y, que los cuatro niveles son una pura maduración temporal, es decir: "cuanto más tomas el sol más moreno te pones"; exponiendote a las radiaciones de los proyectos, al final acabas hecho un arquitecto. Otros profesores por el contrario exponen que es una disciplina, un oficio y, que sus destrezas se pueden transmitir y que sobre ellas recae una inspiración que viene de otras fuentes, y por ello los cuatro niveles son organizables.

Otros lo reducen a un procedimiento mecánico, es decir, en Elementos de Composición se hacen proyectos pequeños y en Nivel III grandes, y estos últimos son más complicados. Está claro que cada uno tiene una opinión diferente.

Creo que Proyectos son cuatro asignaturas o niveles que pueden tener cada uno de ellos un contenido determinado. Soy un convencido de los métodos y de la racionalidad de las cosas. Con el paso de los años me confirmo más en que un buen arquitecto es una cosa y un buen profesor otra, así como lo es un buen escritor y un buen profesor de literatura y normalmente no coinciden ambas. Aquí lo que ocurre es que me meto en la pequeña política de la Escuela.

Y por esto debe de estar definida la disciplina de Proyectos, pues en caso contrario cabe toda la mediocridad del mundo, cualquier discurso absurdo tendría cabida.

Cuando preguntas a los arquitectos ¿cómo proyecta usted? Te encuentras con frecuencia con una respuesta prefabricada. Esto lo digo con mi experiencia de editor. Al final te venden un rollo metafísico que nada tiene que ver con lo que en realidad hacen; es como si se pusieran el traje de fiesta. En realidad la gente no proyecta como dice que lo hace pero, como he dicho antes, los arquitectos se expresan mal y esto es también culpa de la Escuela.

En el lado editorial, la linea que seguimos en nuestras dos revistas es la de hacer comentarios a los proyectos de los arquitectos. Siempre hemos huido de poner fragmentos de las memorias que nos envían los arquitectos acompañando su documentación, pues la calidad literaria de la revista disminuiría hasta cero, aparte de que todas dicen lo mismo. Entonces la labor consiste en escribir una pequeña pieza en la que tienes que presentar el proyecto y el arquitecto, describir cuestiones de contexto y de situación y añadir un pequeño comentario. Pues bien, todos los arquitectos, amigos y enemigos, esperan que el comentario sea laudatorio y en caso contrario se molestan y se sienten traicionados por el comentarista. Esto es porque carecen de autocrítica.

Con esto quiero decir que la crítica de la arquitectura es difícil y por tanto la del proyecto también, y repito debido a que los arquitectos se expresan verbalmente con dificultad en el terreno de proyectos.

Personalmente creo bastante en el método y poco en el carácter genial de la arquitectura, quizá porque me eduqué más dentro del racionalismo. Luego, tanto en la vida profesional como docente, me he movido siempre dentro de un método que consiste en analizar el problema y procurar entender cuantos sistemas tengo delante. Un proyecto se puede comprender en un sistema de sistemas.

La enseñanza la he desarrollado de formas diferentes. Así, he hecho cursos en los que se ha fraccionado muchísimo el proyecto de arquitectura, metiendo a los alumnos a resolver los sistemas interiores del edificio (haciendo de una pieza un sistema complejo y generalizable). Un ejemplo de lo anterior sería el diseño de una ventana. Estos cursos hubo que abandonarlos por poco entendidos en la Escuela. Por el contrario, he hecho cursos en los que se aborda un edificio de gran tamaño en su totalidad. Este es el caso en que a un estudiante de primero de Música se le encargara una sinfonía. En estos cursos no se prima el método, la disciplina ni el oficio, que en el fondo es lo que interesa, sino el ojo, el olfato, la mano y la cultura. Esto es como jugar a ser arquitecto, como hacer un concurso.

He hecho por tanto una enseñanza a base de ejercicios y otra opuesta, de proyecto casi profesional. Esta última es menos racional pues creo que el proyecto y la enseñanza del mismo viene de abajo a arriba y no al revés, creo que uno no puede escribir un libro si no ha leído muchos libros.

La arquitectura moderna tiene unas bases que se crearon en el año 30 y que creo todavía tienen su vigencia. Ahora me siento cómodo con la vuelta de la línea dura -la modernidad de la línea dura-, aunque en los años 70-80 hemos coqueteado con el postmoderno y han sido años de gran libertad, hemos vuelto a la línea de las viejas vanguardias, que son las nuevas vanguardias, al menos eso creo.

Ahora no tengo que enseñar Semiología, Sociología o arte Pop y es más fácil comunicarse con los alumnos. Recientemente hicimos un viaje a Alemania con los alumnos y estos se cansaron del programa preparado y pidieron la vuelta a las fuentes, para mi asombro, pues es algo que no podía hacerse en la Escuela desde hace mucho tiempo. En Francfort no quisieron ver los museos postmodernos o tardomodernos y sí a los rojos de los años veinte, la racionalidad pura. Esta vuelta a los orígenes fue gratificante.

Entre nosotros el problema de la vivienda, tan característico, no ha evolucionado mucho en los últimos años y existe una falta de investigación sobre este tema. Los concursos se ganan con ejercicios pasados de moda y es cuando te das cuenta de que a la Escuela de Madrid le sigue faltando una base conceptual que le haga avanzar. Si a un arquitecto joven le encargan unas viviendas y desea se las publiquen, tiene que hacerlas con chapa galvanizada o con la escalera a 60 grados, pero no cree que tenga que añadir nada al diseño de la vivienda. Es decir, el debate no va por lo fundamental sino por lo accesorio.

Hace unos años tuve que hacer un estudio para un libro sobre los Poblados Dirigidos. Este representa un momento fantástico en la arquitectura de Madrid, dentro de un determinado momento político, que se tradujo en el encargo a los jovenes más dotados de la Escuela de Madrid, arquitectos fantásticos con un elevado sentido y olfato para la arquitectura. Hablando con ellos te dabas cuenta de que tuvieron en la mano la esencia misma de la vanguardia, tenían el encargo que antes tuvieron Walter Gropius o Bruno Taut, es decir, definir cuales son las soluciones de alojamiento que deben fundar la vivienda social en nuestro país. Lo tenían fácil pues sólo tenían que "chupar rueda" de toda la experiencia del Movimiento Moderno. Pero se quedaron más en la plástica que en la esencia de la vanguardia, tal vez porque esta era una razón más bien política. Esto forma parte de la gloria y miseria de la Escuela. Habían tomado los moldes pero no los contenidos y sin embargo eran conscientes de que había hecho lo que debían, se habían introducido en las vanguardias, eran los más modernos de Madrid, pero al final el experimento había fracasado: en aquella época existía el divorcio entre el arquitecto y el intelectual.

Comentario: Creo que estas tratando temas muy interesantes y te propongo que nos hables un poco del dibujo.

Respuesta: En los últimos años di clase en los niveles bajos (Elementos de Composición y nivel I), y ahí detecté la incapacidad que tiene la gente para dibujar. Creo que la gente viene poco preparada para dibujar proyectos, aunque me consta que sabe dibujar. Lo que ocurre es que no sabe proyectar con su dibujo. Lo mismo ocurre si les mandas escribir una cuartilla sobre su proyecto. Entiendo que la palabra mágica es *croquis*, los alumnos de tercer año no saben croquizar y posiblemente muchos arquitectos tampoco. El problema está en que no se usa el dibujo para pensar sino para describir.

Comentario: Eso es una constante, antes y ahora, y te lleva a pensar que proyectar tiene otra clave. Está demostrado que cuando uno se suelta a proyectar la faceta del dibujo pasa a ser de primera magnitud. Argan dice que todo dibujo es un proyecto y a partir de un cierto nivel se puede pensar en el dibujo como una aventura de proponer un nuevo mundo, pero el poco tiempo invertido en el aprendizaje llevan a que entre dibujo y proyecto exista un gran salto cualitativo, de actitud.

Ahora, en este momento de crisis que vivimos, debemos hacer una reflexión sobre todas las cosas.

Respuesta: En una conversación con los alumnos decíamos que el oficio de arquitecto tiene algo de símil con el de artista pues, al final, lo que transmite la arquitectura es la emoción y no el método, más propio de la enseñanza.

Comentario: Una forma de enseñar significa una predisposición para advertir algo, y una forma de advertir tiene que ver con un método de enseñanza. Pero vivimos una época en la que la enseñanza está masificada.

Comentario: Me parece que hay otro gran defecto que es la falta de sensibilidad de los maestros para acordarse de las dificultades que tuvo al principio: enfocan la enseñanza cuando está ya asentada su vocación y su visión del mundo.

Respuesta: Es cierto, cuesta mucho situarse como alumno, volver atrás y pensar. En muchas ocasiones hablamos al alumno como si fueran un compañero y hubiera adquirido tu nivel de discurso y, sin embargo, el discurso se le escapa muchísimo... Posiblemente el discurso de un buen pedagogo consista en bajar el tono del propio discurso sin rebajar su autoridad...

Comentario: Si no bajar el nivel del discurso situarse al menos en el nivel de problemática que tiene el otro ¿no?

Respuesta: Si, pero ese es un ejercicio difícil. Los arquitectos, como gente que se expresa con dificultad y que tiene poca autocrítica, son en general malos pedagogos, les cuesta mucho bajar al terreno del alumno. Quizás con el dibujo sea más fácil...

Pregunta: Antes has utilizado la expresión "enseñar con un método", ¿podrías ampliar algo más este punto?

Respuesta: Hay quien cree que se puede aprender por imitación de la totalidad, pero ése es un método sin método pendiente de las buenas facultades del que aprende. Es verdad que se puede emplear como filtro para aquellos con menos percepción, pero luego descubres que hay buenos arquitectos que eran muy torpes en la escuela... Y piensas que es bueno que haya un método que no parta de imitar -hacer como que se hacen proyectos- sino de hacer ejercicios concretos. Esas situaciones imitativas aunque sumamente eficaces a veces, no son muy pedagógicas. Es bueno que un profesor de proyectos sepa poner ejercicios de proyectos a sus alumnos y conseguir que éstos se concentren en un tema.

Comentario: Pero el problema de la arquitectura es que inciden muchos elementos de diferente orden, y entonces la dificultad está no en resolver un pequeño aspecto sino en la concentración de todos ellos.

Respuesta: Bajo mi punto de vista es muy difícil llegar a dominar la totalidad si no has hecho muchos ejercicios parciales antes.

Comentario: ¿Qué cosas se pueden descomponer en partes en la arquitectura?; ése es el asunto... Las totalidades no se pueden entender de forma total, pero tampoco se pueden entender según "roturas". Hay un concepto en psicología -que es la atención- que consiste en aislar un subsistema pero en la misma complejidad del todo, sin separarlo: intensificando pero nunca aislando, considerando lo que hay alrededor como el contexto de ese texto. De dónde pongas la atención depende acertar en una buena pedagogía o no.

Respuesta: Exacto. Esa sería la clave para discernir entre la buena y la mala pedagogía

Comentario: Incluso entre una buena y una mala crítica, o, acaso, una buena empatía social: una buena transmisibilidad.

Respuesta: Ahí está la sabiduría pedagógica: saber cómo parcializar. Al menos eso se espera de un profesor.

Pregunta: Te he visto un poco escéptico con los profesores "apasionados", pero a mí quien más me ha enseñado ha sido el profesor que transmitía esa pasión por su asignatura. A la hora de proyectar creo que es fundamental la actitud ante el proyecto ¿no?. Si el profesor te lo comunica...

Comentario: Además no aprendes a jugar al tenis como no simules un partido de vez en cuando... A lo mejor una buena enseñanza sería un equilibrio entre las dos visiones: simular globalidades y luego analizar -ejercitar- elementos de ese cuerpo disciplinar más amplio.

Respuesta: Claro. Eso trae además una conclusión inmediata: en los primeros niveles predominarían los ejercicios parciales y en los últimos se trataría con ensayos generales sobre edificios en su globalidad.

Comentario: Yo, sin embargo, creo que en cada curso se deberían considerar ambas facetas a la vez, pero no sé cómo. Porque el ejercicio completo, que es el que te forma como intérprete, sí lo tienes que repetir muchas veces...

Respuesta: Sí. Hay que equilibrar muy bien el tema del ejercicio global, y para equilibrarlo hay que darlo descompuesto en partes bien que eso sea un ejercicio de simplificación y de abstracción. Pero el ejercicio de la abstracción parece un elemento clave de la modernidad: esa capacidad para dividir las cosas para analizarlas. Si divides mal...

Comentario: En el ejercicio de cualquier arquitecto se produce un hábito de considerar la parte y el todo. Hay unos supuestos de entrada -esquemas perfectamente admitidos- que, si quieres hacer algo distinto, o fijas la atención en elementos diferentes de los habituales o te encajonas. La desatención inteligente a los hábitos en cierto modo es algo básico.

Respuesta: Es un problema de atención, de estar despierto. Pero casi siempre estamos dormidos haciendo variaciones sobre un mismo tema.

Comentario: Lo que ocurre es que en esta situación de crisis o hacemos un esfuerzo de desatención a lo común o no podemos progresar. En este momento coinciden la atención pedagógica y la profesional: tienen la misma naturaleza.

Respuesta: Yo he observado que en los últimos centros de atención primaria de ciertos arquitectos jovenes la vuelta a la mentalidad racionalista ha dado un buen resultado. Es duro proponer una vuelta atrás, pero...

Comentario: Lo que ocurre es que una vuelta atrás al racionalismo no se sustenta imaginariamente como no se justifique por un cambio en el modo social de vivir: en ese instante comienzan otra predisposición y otras circunstancias mediales favorecedoras de un cierto tipo de reflexión. Eso ahora es posible.

Respuesta: Yo me alegro de que haya una vuelta atrás en el sentido de que considero que éste es un país que está de vuelta sin haber ido realmente. Ahora mismo hay gente muy interesante en una especie de minimalismo conceptual que quizás no es la que más se publica, pero que es muy sólida y está metida en su tiempo sin preocuparse por hacer guiños a nadie. Las publicaciones actuales darían algunos índices clarificadores sobre lo que aquí estamos tratando. Creo que hay arquitecturas muy interesantes que hacen mucho por el país y que sin embargo no tienen un carácter de publicables.

Comentario: Miguel Angel Alonso reflexionó la semana pasada sobre eso aquí mismo, sobre una homogeneización de las imágenes de arquitectura. A lo mejor eso tiene que ver con la falta de la percepción directa de la arquitectura y con una ausencia de crítica arquitectónica.

Respuesta: Sí, en mi experiencia ser críticos es dificilísimo

Comentario: Clement Rosset en su libro, *Lo real y su doble*, nos dice que el hombre no existe si no posee carnet de identidad, y de la misma forma cualquier nueva arquitectura no se puede publicar si no está conceptualizada. Viene el movimiento, se tiene que crear el concepto, y es cuando esa arquitectura es significativa.

Pregunta: Ante la falta de criterios unificados en el panorama actual de la arquitectura, habrá múltiples "ejercicios" a practicar según qué arquitectura se pretenda transmitir ¿no?

Respuesta: No. Hay un equívoco que deshacer cuanto antes: una cosa es arquitectura y otra distinta proyectos. Una de las razones por las que los profesores de proyectos nunca se ponen de acuerdo en sus discusiones, es que dejan de hablar de la disciplina de proyectos y hablan de arquitectura, y eso es un error: aquí no se trata de saber qué sea la arquitectura sino lo que es la disciplina de proyectos. Y en eso yo diría que es facilísimo ponerse de acuerdo porque casi todos hacemos lo mismo salvo aquellos que tienen métodos muy especiales como Miralles, Moneo, Yago Bonet etc. Si todos tenemos el mismo oficio es muy "mala pata" que no nos pongamos de acuerdo en cómo se hace. Y es que los arquitectos creen que tienen que hablar de arquitectura y no del oficio de arquitecto, y, en general, sobre arquitectura tenemos una formación deficiente. No queremos desmitificar todo el "tinglado" ni reconocer que somos gente que maneja un cierto oficio en favor de unos ciertos intereses y que no somos artistas (eso nos parece muy feo).

Hay otro punto a comentar y es que el arquitecto es un individuo inseguro y que no quiere reconocer sus inseguridades. El arquitecto no es un individuo de autoridad. Lo normal es que quien te contrata no esté muy seguro de por qué te contrata, y ahí la única respuesta es de oficio: *soy quien sabe resolver el problema*.

Comentario: Supongo que en otras épocas al arquitecto le daría vergüenza hablar de arquitectura, de lo que hablaría sería de su oficio...

Respuesta: Sí, supongo que habrá habido una época así.

Pregunta: Podrías hacer un poco de hincapié en cómo se proyecta...

Respuesta: ¿Cómo se hace?... pues es fácil describirlo: yo creo que ante un encargo lo primero que hacemos es una analogía -preguntarnos que edificios semejantes conozco-, analizar el estado de la cuestión y ver si hay precedentes (aunque hay casos en que el encargo se puede considerar como si no hubiera antecedentes). En general nos documentamos y descubrimos que en el encargo hay un tipo implícito, que responde a una codificación estratificada de un modelo. La cuestión está en qué grados de libertad puedas tener después; y hay quien hace descubrimientos apasionantes y quien los hace epidérmicos, pero siempre hay quien intenta rediseñar la estructura del problema y ocasiones en que se puede reproponer el tipo -esos encargos son muy emocionantes-. Cuando ya sabes cual es el tema de tu proyecto cada cual lo realiza lo mejor que puede y, en general, lo realiza "a lo fulano de tal"... En general, uno tiene una línea y trata de resolver su encargo como una pieza más de las que ha hecho anteriormente, aunque puede ocurrir también que el ejercicio te obligue a un cambio de figuración. Sólo al final hay una elección personal de qué arquitectura se va a hacer y en qué aprendes algo nuevo sobre lo que ya has hecho antes.

Ese es, creo yo, el proceso general: estudio del encargo; reducción al tipo; conocimiento de las partes predeterminadas; deducción de elementos de uso constructivos, dimensionales... Luego llega el descubrimiento de tus márgenes de libertad que se hace según las habilidades de cada cual; y por fin el aprendizaje de qué tiene aquello de una estructura nueva sobre lo hecho.

Comentario: Pero esa labor que en ocasiones es terrorífica, debes compensarla con otras reflexiones en paralelo: cosas que encuentras y vas almacenando, concursos en que tratas de ensayar roturas del tipo...

Respuesta: El concurso es un proyecto excepcional, pero un concurso sí puede llegar a ser una experiencia interesante. De hecho, un proyecto de escuela tiene más que ver con un proyecto de concurso que con uno profesional, que es a lo que debería asemejarse. Se plantea así: a ver quien tiene la idea más brillante. El fin de carrera es como un disfrazarse de gran arquitecto.

Comentario: Es que siempre fue así, desde el Academicismo, desde hace casi ciento cincuenta años. También es un experimento forzado por las circunstancias en que te encuentras en la obligación de dar el máximo de ti mismo. Hay que ir paulatinamente a lo que tú dices, pero eso tendría que ver con un rearme moral de la arquitectura, con una refundación, desprendiéndose de los mitos y asentándose en la inseguridad... .

Comentario: José Luis Sert creía que no se debía contaminar al alumno con las connotaciones del mundo cotidiano. Encontrar tus márgenes de libertad es la razón para sostenerte moralmente además de para tener oficio. En otros países lo que se hace es trabajar en un estudio profesional, a mí, hacer eso durante la carrera me parece primordial.

Respuesta: Esa reflexión de Sert creo que es perversa. Creo que lo que hay que poner en la cabeza del alumno es la crítica a esa realidad. Alertarles sobre algunas posibilidades de las que deberían ser conscientes, pero no aislarles. Todo está en la capacidad crítica.

Comentario: La referencia sí debe ser la realidad cruda, pero para tener esa capacidad crítica tienes que ensayar alguna vez. Para que haya una crítica ha de haber una desmembración, una lucha contra algo -mediante la cultura o por generación de ciertos sistemas internos- y, si no, no hay capacidad de crítica. Ahora bien, ¿hasta dónde? ¿hasta qué nivel? Yo estoy convencido de que ha de ser de vuelo bajo, no a niveles metafísicos o ideales.

Respuesta: Creo que han habido momentos en que la Escuela se ha convertido en una Arcadia fuera de la realidad, lo cual es un mundo gratificante y fraudulento...

Pregunta: A propósito de la crítica ¿No hechas en falta que haya críticos que también sean buenos profesionales?

Respuesta: Nuestro país tiene una situación un poco especial. En Estados Unidos, por ejemplo, el profesional nunca es un profesor. Cuando los americanos han querido hacer crítica de arquitectura, se han traído profesores ingléses o de la vieja Europa. El caso italiano es que el crítico no tiene por qué ser arquitecto; es muchas veces un filósofo que ve las cosas desde lejos y el arquitecto alguien que pone lo inefable, digámoslo así, sobre la estructura que ponen los politécnicos. Y esto les funciona bastante bien. En nuestro país la enseñanza de la arquitectura es de las más completas del mundo -nuestro nivel politécnico también-, y hasta hace poco todos aspirábamos a poder ejercer nuestra profesión, cosa que no sucede en el mundo. Si eso ha sido bueno para la profesión y para la carrera, a cambio el papel de la crítica lo ha desdibujado. No hay en nuestro país ese personaje con distancia y con formación que hace crítica de la arquitectura desde otra disciplina; todos somos arquitectos jugando a uno u otro papel, o arquitectos que han abandonado la arquitectura: Miranda está un poco en ese papel y lo desempeña con lucidez, o Luis Fernández Galiano. Pero es un caso que se da difícilmente. Un caso curioso es el de Juan Daniel Fullaondo que siempre ha sido un crítico lúcido pero siempre queriendo ser arquitecto, sin abandonar este papel.

BIBLIOGRAFIA:

ALEXANDER, Christopher : *Notes on the syntesis of the form*; Harvard University Press Ed.; Cambridge EEUU; 1.964
Ensayo sobre la síntesis de la forma; Infinito Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.969

ARGAN, Giulio Carlo : *Progetto e destino*; Il Sagiatore Ed.; Milano; Italia; 1.965
Proyecto y destino; Universidad Central de Venezuela; Caracas; Venezuela; 1.969

ARGAN, Giulio Carlo : *El concepto del espacio arquitectónico*; Nueva Visión Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.977

ARISTOTELES : *De interpretatione vel periermeneia*; Desclées de Brouwer Ed.; Brujas-París; 1.965

AUGÉ, Marc : *No lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*; Gedisa Ed.; Barcelona; España; 1.993

AUGÉ, Marc : *El genio del paganismo*; Muchnik Ed.; Barcelona; España; 1.993

BACHELARD, Gaston : *La poética de la ensoñación*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico;

BACHELARD, Gastón : *La poética del espacio*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.990

BENEDICTINOS : *La Regla de San Benito*; Biblioteca de Autores Cristianos; Madrid; 1.993

BETTI, Emilio : *Teoría generale della interpretazione*; Giuffré Ed. (Publicazioni dell'instituto di teoria della interpretazione); Milán; Italia; 1.990

BOUDON, Philippe : *Introduction a l'architecturologie*; Dunod Ed.; París; Francia; 1.994

BOUDON, Philippe : *Images et imaginaire de la architecture* (catálogo); George Pompidou Ed.; París; Francia;

BOUDRILLARD, Jean : *El sistema de los objetos*; Siglo Veintiuno Ed.; Madrid; España; 1.994

BOUSOÑO, Carlos : *Teoría de la expresión poética*; Gredos Ed.; Madrid; España; 1.952

BRETON, André : “"Segundo manifiesto" (*en Los Manifiestos del Surrealismo*); Nueva Visión Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.965

BURKE, Edmund : *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*; Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos Técnicos de Murcia; Murcia; España; 1.985

CHERMAYEFF, Serge : *Notes on the syntesis of the form*; Harvard University Press; Cambridge; E.E.U.U.; 1.964

CHERNIKOV : El desarrollo del Constructivismo (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : El estudio de la forma (en Catherine Cook: “Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : Ritmos de la armonía del color (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

CHERNIKOV : Fantasías (en Catherine Cook: Chernikov: his theory and programme)

COLLINS, George R. : *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*; Revista de Occidente; Madrid; España; 1.968

COOK, Catherine : "Chernikov : his theory and programme"; en Architectural Design nº54 (9/10.1.984) págs. 14-50

COOK, Catherine : "The construction of architectural and machine forms"; en Architectural Design nº53 (7/8.1.984) págs. 73-80

COOK, Catherine : "The machine as a model"; en Architectural Design nº59 (7/8.1.985) págs. 14-50

CORBUSIER, Le : *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*; Infinito Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.961

DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética*; Fernando Torres Ed.; Valencia; España; 1.993

ECHEVARRIA, Javier: *Telépolis*; Destino Ed.; Barcelona; España; 1.994

ECO, Umberto : *La obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*; Seix Barral Ed.; Barcelona; España; 1.985

EHRENZWEIG, Anton : *El orden oculto del Arte*; Labor Ed.; Brcelona; España; 1.970

FERNANDEZ GALIANO, L. : *El fuego y la memoria*; Alianza Ed.; Alianza Forma Col.; Madrid; España; 1.991

FLAUBERT, Gustave : *Memorias de un loco*; Juventud Ed.; Barcelona; España; 1.990

FOCILLON, Henri : *Vie des formes suivi de eloge de la main*; Presse Universitaire de France; Vendome Ed.; París; France; 1.970

FREUD, Sigmund : *Psicoanálisis del Arte*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.971

FROMM, Erich : *El miedo a la libertad*; Paidos; Ed.; Madrid; España; !.977

GADAMER, Hans Georg : *Verdad y método*; Sígueme Ed.; Salamanca; España; 1.992

GINZBURG, Moisej J. : *Style and Epoch;* MIT Cambridge Press Ed.; Massachussets; E.E.U.U.; 1.982

GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio : *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*; Tecnos Ed.; Madrid; España; 1.992

GREGOTTI, Vittorio : *Dentro l'architettura*; Bollati Boringhieri Ed.; Torino; Italia; 1.991
Desde el inmterior de la arquitectura; Ediciones Península/ Edicions 62 Ed.; Barcelona; España; 1.993

GREGOTTI, Vittorio : *I'l territorio dell'architettura*; Giangiacomo feltrinelli Ed.; Milano; Italia; 1.972
El territorio de la arquitectura; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.972

GRIFFINI, Enrico A. : *Construzione racionale delle casa*; Milano; Italia; 1.932
Construcción racional de la casa; Barcelona; España

HEIDEGGER, Martin : "Batir; habiter; penser" (en *Essais et Conferences*); Gallimard Ed.; Paris; France; 1.958

HEIDEGGER, Martin : *Der ursprung des Kunstwerkes*; Vittorio Klostermann GmbH Ed.; Frankfurt-Main; Deutschland; 1.952
"El oeigen de la obra de Arte" (en *Arte y Poesía*); Fondo de Cultura Económica; México; Méjico; 1.958

HOWARD, Ebenhezer : *Ciudades-jardín del mañana* (en Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna); Gustavo Gili Ed.; Barcelona; 1.978

HUXLEY, Aldous : *Un mundo feliz*; Plaza y Janés Ed.; Barcelona; España; 1.993

JOYCE, James : *Retrato del artista adolescente*; Debate Ed.; Madrid; España; 1.994

YOUNG, J.Z. : *Filosofía y cerebro*; Sirmio Ed.; Barcelona; España; 1.992

KANDINSKY, Wassily : *De lo espiritual en el arte*; Barral Ed.; Barcelona; España; 1.983

KANDINSKY, Wassily : *Cursos de la Bauhaus*; Alianza Ed.; Alianza Forma Col.; Madrid; España; 1.983

KOESTLER; Arthur : *The Act of creation*; Mac Millan Company Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.967

KOTARWINSKY, Tadeus : *Praxiología y economía*; Universidad Nacional Autónoma de México Ed.; México; Méjico; 1.967

KRUFT, Hanno-Walter : *Geschichte der Architekturtheorie*; Beck'sche Verlagbuchhandlung Ed.; Munchen; Deutchsland; 1.985
Historia de la teoría de la Arquitectura; Alianza Forma Ed.; Madrd; España; 1.990

KUNDERA, Milan : *La inmortalidad*; RBA Ed.; Barcelona; España; 1.992

LEVI-STRAUSS, Henri : *Mirar; escuchar; leer*, Siruela Ed.; Madrid; España; 1.994

LINAZASORO, J. Ignacio : *Apuntes para una teoría del proyecto*; Universidad de Valladolid : Secretaría de Publicaciones Ed.; Valladolid; España; 1.984

LODDER, Christine : *Constructivismo ruso*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.988

MAGOMEDOV, Selim-Kahn : *Pioneers of soviet architecture*; Thames and Hudson Ed.; London; england; 1.987

MALEVITCH, Casimir : *El suprematismo*

MARINA, José Antonio : *Teoría de la inteligencia creadora*; Anagrama Ed.; Barcelona; España; 1.993

MARX, Carl : *El manifiesto comunista*; Alba Ed.; Madrid; España

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*; Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.960

MIES van der ROHE, Ludwig:"La vivienda libre" (en *Escritos; diálogos y discursos*); Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia; Murcia; España; 1.981

MORO, Santo Tomás : *Utopía* (en Utopías del renacimiento); Fondo de Cultura Económica Ed.; México; Méjico; 1.986

NEUFERT, Ernst : *Arte de proyectar en arquitectura*; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.973

NIEMEYER, Oscar : *Anteproyecto de exposiçao do IV centenario de Sao Paolo-Rio*

PEREC : *Les Chosses*; Lettres Nouvelles Ed.; Paris; France; 1.965

PESSOA, Fernando : *Teoría poética*; Júcar Ed.; Madrid; España; 1.985

PESSOA, Fernando : *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*; Círculo de Lectores Ed.; Barcelona España; 1.990

PLATON : *Diálogos. La República o el Estado*; Gráficas Orbe-Edaf Ed.; Madrid; España; 1.962

POE, Edgar Allan : *The raven : the philosophy of composition* (ed bilingüe) Prensa Universitaria Ed.; Palma de Mallorca; España; 1.988

RAGON, Michel : *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes.* Casterman Ed.; 1.971
Historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. Destino Ed.; Barcelona; España; 1.979

RAMIREZ, Juan Antonio : *Edificios y sueños*; Universidad de Málaga/Universidad de Salamanca Ed.; Málaga; España; 1.983

ROSSET, Clément : *Lo real y su doble : ensayo sobre la ilusión*; Tusquets Ed.; Barcelona; España; 1.993

AGUSTIN, San *La ciudad de Dios (De civitate Dei)*; Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Madrid; España; 1.992

SANTAYANA, George : *El sentido de la belleza;* Montaner y Simón Ed.; Barcelona; España; 1.968

SANTAYANA, George: Interpretaciones de poesía y religión; Cátedra Ed.; Madrid; España; 1.993

SARTRE, Jean Paul : *La imaginación*; Edhasa Ed.; Barcelona; España; 1.980

SAVATER, Fernando : *El contenido de la felicidad: un alegato contra supersticiones y resentimientos.* El País/Aguilar Ed.; Madrid; España; 1.994

SCHÖMBERG, Arnold : *El estilo y la idea*; Taurus Ed.; Madrid; España; 1.963

STRAVINSKY, Igor : *Poética musical.* Taurus Ed.; Madrid; España

STREET, George Edmund : *La arquitectura gótica en España*; Madrid; España; 1.926

SUBIRATS, Eduardo : *La transfiguración de la noche : la utopía arquitectónica de Hugh Ferris*; Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga Ed.; Málaga; España; 1.992

THOMPSON, D'Arcy W. : *On Growth and Form*; Cambrige University Press Ed.; Cambridge; Inglaterra; 1.961
Sobre el crecimiento y la forma. Hermann Blume Ed.; Madrid; España; 1.980

TRIAS, Eugenio : *La lógica del límite.* Destino Ed.; Barcelona; España; 1.985

VALERY, Paul : *Oeuvres I*; Gallimard Ed.; Paris; France; 1.957
Teoría poética y estética; Visor Ed.; Madrid; España; 1.990

VALERY, Paul : *Eupalinos ou l'architecte.* Losada Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.944
Eupalinos o el arquitecto; Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia Ed.; Murcia; España; 1.993

VALERY, Paul : *El cementerio marino*; Alianza Ed.; Madrid; España; 1.967

VARGAS LLOSA, Mario : *Historia secreta de una novela*; Tusquets Ed.; Barcelona; España; 1.971

VENTURI, Robert : *Complexity and Contradiction in Architecture.* Museum of Modern Art Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.966
Complejidad y contradicción en la Arquitectura; Gustavo Gili Ed.; Barcelona; España; 1.974

WRIGHT, Frank Lloyd : *A testament*; Horizont Press Ed.; New York; E.E.U.U.; 1.957
Testamento. Compañía General Fabril Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.961

ZEVI, Bruno : *Architettura in nuce*; Sansoni Ed.; Firenze; Italia; 1.972
Arquitectura in nuce; Aguilar Ed.; Madrid; España; 1.969

ZEVI, Bruno : *Poetica dell'architettura neoplastica.* Einaudi Ed.; Torino; Italia; 1.974
Poética de la arquitectura neoplástica. Victor Lerú Ed.; Buenos Aires; Argentina; 1.960

ZEVI, Bruno *Saper vedere l'architettura*; Einaudi Ed.; Torino; Italia; 1.949

Lista de **participantes en las transcripciones** (por orden alfabético):

Alberola, Mónica
Alepuz Pedreño, Angel
Alice Franca, Rosa
Arana Aroca, María
Arévalo, Juan Manuel
Asanza, Miguel Angel
Benito Hernández, Azucena
Calvo Barrios, Pablo
Cebrián Gil-Cuartero, Alejandro
Escudero, María Eugenia
Fernández Díaz, Carlos
Fernández González, Paloma
Fernández Rodríguez, Aurora
Garrandés Asprón, Carmen G.
Goicoechea, Fernando
González Perona, Mariano
Iglesias Sanz, Carlos Miguel
Jiménez Martín, Mar
Latre Vegas, Yolanda Elena
López Merino, I.C.
López-Nieto Truyols, Francisco
Lucero, José Luis
Madero, Cecilio
Martín García, José
Martín Sevilla, José Julio
Mesa (de) García, Isidoro
Miró Guillem, Jorge
Morales Nieto, José
Morell Sixto, Alberto
Moreno, Francisco
Moreu Arcos, Carlos
Mula Muñoz, Manuel Quintín
Muñoz Rodríguez, Yolanda G.
Navalón Fernández, Manuel A.
Nieto, J.M.
Ortiz Casado, Pedro Tomás
Osanz, J.R.
Páez Riol, Rafael
Peña (de la), Eduardo
Peñalba Bueno, Ricardo
Pérez-Hervada, Maribel
Peso (del), Carolina
Picado, Rubén
Pita, Javier
Prada Llorente, Esther
Quintana Romojaro, Jesús
Ramos Pérez, Alfredo
Raposo Grau, Javier
Rodríguez Miranda, Pedro A.
Ruiz Casqueiro, Marta
Santo (del) Mora, Mariola
Sarría, José Javier
Vega García, Jerónimo

De entre ellos, queremos expresar nuestro especial agradecimiento a **D. Ricardo Peñalba Bueno** por la ayuda que nos prestó siempre que se la solicitamos.

Sin la ayuda de **D. Manuel Ortiz Cisnal**, mi padre, este volumen no hubiera sido posible.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

206.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

84-9728-184-5